Wydane z dubletów
Bibl. Publ. m. st. W-wy

PION

CENA 50 GR.

ROK V NR. 10 (179)
WARSZAWA
11 MARCA
1937 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

Biblioteka Publiczna

JAN EMIL SKIWSKI

ZAGADNIENIE WOLNOŚCI LITERATURY

Komunały, t. zw. „schlagworty", opinie gotowe, wygłaszane zazwyczaj z aplombem, nie dopuszczającym dyskusji, znajdują na tle dzisiejszego życia grunt szczególniej podatny. Po prostu roi się od nich. I co dziwniejsze, wkradły się do obozów wzajemnie się zwalczających, zarzucających sobie wzajemnie zmechanizowanie myślenia, operowanie gotowymi formułami, wstręt do analizy, rozróżnień, hołd agitacyjnego frazesu. O ile można mieć pewną sympatię dla komunałów, które nieraz mogą się wykazać szlachetnym rodowodem myślowym, które biorą początek z jakiejś trafnej obserwacji, a tylko skutkiem ciągłego powtarzania i stosowania bez ograniczeń starły się w użyciu, — to trudno jednak zgodzić się z niektórymi będącymi dziś w obiegu gotowymi zdaniami, mającymi często pretensję do odkrywczości.

Do takich właśnie zdań, które chyba nigdy nie miały młodości, które w swojej historii nie mogą wykazać się żadnym okresem bohaterskim, zaliczam frazes głoszący, że literatura—w ogóle sztuka—i tendencja społeczna są to rzeczy nie mające z sobą nic wspólnego, że są to nawet rzeczy sobie wrogie.

Zdemaskowanie tego frazesu nie jest trudne. Wystarczy po prostu przypomnieć sobie parę najbardziej znanych przykładów z historii literatury. Właśnie polska literatura obfituje w takie przykłady. Nie ulega wątpliwości, że dzieło Mickiewicza i Wyspiańskiego było przesycone treścią społeczną i to nie treścią tak zw. obiektywną, ale że było nasiąknięte stanami subiektywnymi, skupiającymi się koło postaw praktycznych, społecznych i narodowych.

Z piśmiennictwa obcego wymieniłbym cykl powieściowy Barrèsa, ilustrujący również dobitnie, jak dalece treść społeczna kojarzy się niekiedy w sposób naturalny i harmonijny z pracą artysty. Barrès właśnie dlatego miał tak nieodzowną dla pracy pisarza swobodę, że poruszał tematy społeczne i narodowe. Jest dla mnie rzeczą jasną, a sądzę, że również dla wszystkich czytelników tego autora, że gdyby narzucono mu problematykę powiedzmy Flauberta czy Balzaka, to wówczas właśnie czułby się skrępowany i miałby wszelkie podstawy do twierdzenia, że czyni się zamach na jego wolność. Byłoby to tak samo słuszne, jak wyrzekanie Flauberta lub Stendhala, gdyby usiłowano zasugestionować im pewne tematy lub ujęcia społeczne, obce tym pisarzom.

Fałszem więc jest i to fałszem uderzającym zdanie, jakoby praca artysty i literata, oraz pewne stanowiska społeczne, narodowe czy moralne — zawierały z istoty swojej sprzeczność. Właśnie przytoczone przykłady, a można by je przecie mnożyć, świadczą przeciw temu. Jedno jeszcze nazwisko chciałem wymienić, które, być może, dla wielu będzie miało wymowę szczególniej wyrazistą — nazwisko Wyspiańskiego. Przecież jasne jest, że odcięcie tego pisarza od problematyki narodowej czy, jak się potocznie mówiło, patriotycznej — byłoby po prostu unicestwieniem go jako artysty.

Oto jedna partia faktów świadczących, jak sądzę, przekonywająco o tym, że odwieczna rzekomo kłótnia między artystą a społecznikiem w rzeczywistości nie istnieje. Nie ulega jednak wątpliwości, że istnieją pewne fakty i pewne obserwacje, które pozornie przynajmniej stoją w jaskrawej sprzeczności z poglądem przed chwilą wyrażonym. I sądzę nawet, że wielu czytelników w tej chwili ma już na myśli przykłady na poparcie tego właśnie opozycyjnego poglądu.

Chętnie sam przytoczę niektóre przykłady. Przypominam dwa nazwiska znakomitych prozaików polskich, jednego społecznika, pisarza zajmującego się przede wszystkim współczesnością i celującego w tym gatunku — i drugiego pisarza przede wszystkim historycznego. Te dwa nazwiska to *Żeromski i Sienkiewicz*. Zwłaszcza na twórczości pierwszego z nich, to jest Żeromskiego, ton społeczny, patriotyczny odbił się najfatalniej. Przypomnijmy sobie którą bądź z jego powieści współczesnych, a okaże się, że zawsze w jakimś jej miejscu przy czytaniu odniesiemy wrażenie, że natknęliśmy się na coś, co bym nazwał obcym ciałem, na jakiś inny, obcy literaturze porządek budowania myśli i malowania przeżyć niż ten, który nazywamy artystycznym. Są to te miejsca, które można by śmiało całkowicie usunąć, na czym powieść zyskałaby wiele. Bo to są już rozumowania, budowanie pewnych tez, walka drogą dyskursywną o pewien stan rzeczy, o pewne sprawy, realizacje. Rzeczywistość odtwarzana przez artystę przestaje nam się z tą chwilą ukazywać jako ciągłość wizji, ale staje się łańcuchem rozumowań oderwanych od tej wizji, a mających na celu doprowadzenie nas do pewnego wniosku. To operowanie argumentami dialektycznymi jest właściwością *publicystyki*, tak zwanej prozy rozumowanej. To już do literatury nie należy. I jeśli istotnie te wycieczki społeczne Żeromskiego pozostawały w jaskrawej sprzeczności z jego pracą artystyczną, to nie ze względu na ich *treść*, nie dlatego, że tu chodziło o sprawy *społeczne* a nie inne, tylko dlatego, że autor przerzucał się od porządku tworzenia artystycznego do porządku dialektycznego. Gdyby Żeromski poruszał w swoich powieściach nie zagadnienia społeczne, ale dajmy na to artystyczne, medyczne czy przyrodnicze, skutek byłby zupełnie ten sam. Nie sam *temat* społeczny jest więc wrogiem literatury, ale dialektyczny i oderwany sposób jego ujęcia.

Posuńmy się jednak nieco dalej jeszcze. Nie chciałbym tym co powiedziałem wywołać wrażenia, że zdaniem moim istnieje jakaś nie do przebycia przepaść pomiędzy światem artysty a światem myśliciela, że artysta to niby czysta zmysłowość, a myślenie to czysta abstrakcja, że każdy wkład rozumowy w utwór artystyczny jest jakby kawałkiem dynamitu, rozsadzającym jego strukturę. I tu znowu bowiem historia literatury wskaże nam przykłady przeczące takiemu poglądowi. Rozumowanie choćby najdłuższe, dialogi na abstrakcyjne nawet tematy nie stanowią jeszcze elementu sprzecznego z istotą twórczości literackiej. Przypomnijmy sobie olbrzymie partie rozumowań np. w powieściach Dostojewskiego. Cechą tych partyj jest to, że autor odtwarza poszczególne fazy tego rozumowania w ich dynamice psychologicznej z towarzyszeniem całego bogatego podkładu wzruszeń, uczuć, namiętności, na których tle rysuje dopiero sam przebieg procesu dyskursywnego. Nie streszcza, nie przytacza rozumowań w ich formie oderwanej, wyłącznie dyskursywnej, ale pokazuje *życie* rozumowania w jego przebiegu psychologicznym.

Tak więc sądzę, podsumowując dotychczasowe obserwacje, że możemy wypowiedzieć następujący wniosek: nie w samym temacie społecznym tkwi dla artysty niebezpieczeństwo, ale tylko w pokusie dialektycznego, a nie artystycznego traktowania tego tematu. W pracy artysty gra istotną rolę pewien ośrodek wzruszeniowy, który stanowi dla niego stałą podnietę. Zajmował się tą sprawą Konstantyn Troczyński, który wynalazł nawet specjalny termin nieco fantastyczny może, ale bardzo żywy i plastyczny, mówiąc o *fantomie*, a więc o tym co zwykle nazywamy *wizją*, a co stanowi tę sferę wzruszeniowości, ten ośrodek, dookoła którego osnuwa się praca artysty. Jeżeli ten ośrodek wizyjny jest, wówczas dzieło będzie dziełem sztuki, jeżeli go nie ma, nie będzie do sztuki należało; obojętne zaś jest ze stanowiska sztuki, czy tym ośrodkiem będą stany psychologiczne jednostki, czy sprawy społeczne lub moralne.

Okres, poprzedzający bezpośrednio czasy dzisiejsze, u nas znany pod nazwą *Młodej Polski*, wysunął hasło „sztuka dla sztuki" i pod tym sztandarem zdołał zgromadzić znaczny zastęp bardzo wybitnych pisarzy. Dziś likwiduje się *Młodą Polskę*. Mówi się o niej lekceważąco, wykpiwa się ją za jej bezład, peleryny, pijaństwo i kawiarnie, ale mimo wszystko tkwi się, i to dość mocno, przy tym właśnie haśle. Albo bowiem brutalnie rzuca się literaturę na łup agitacji społecznej, wprzęgając ją wprost w rydwan bieżącej polityki — albo chcąc jej bronić, zabrania się jej dotykania tematów społecznych, które rzekomo zawierają w sobie jakiś jad uśmiercający artystę i jego dzieła. To właśnie jest dziedzictwo po „sztuce dla sztuki". Hasło to, które na tle epoki odegrało swoją i to pozytywną rolę, które zawierało trafną myśl o autonomiczności procesu twórczego, tylko fałszywie uogólnioną, które odsunęło od literatury tandetną moralistykę i społecznikostwo, dziś kiedy ta rola się już skończyła, nic nie mówi i trzeba się zeń otrząsnąć.

Rozumiem doskonale, że dotychczasowe rozważania na temat stosunku literatury do zagadnień społecznych brzmią, na tle dzisiejszej atmosfery, niezwykle abstrakcyjnie. Bo przecież dziś nie dyskutuje się nad tym, jaki jest wzajemny stosunek tych dwóch sfer, nikt się nie bawi w finezyjne konstrukcje i *teoretyczną* apologię wolności artysty. Nie, dziś chodzi o sprawy o wiele bliższe skóry. Literatowi, artyście po prostu mówi się: „pisz to, co ci każę, bo to jest mi w tej chwili potrzebne!". Osoba, która tak mówi — to polityk. Nie mam tu na myśli stosunków panujących w Polsce, które są nieco odrębne, może mniej brutalne, zresztą dla literatury nie mniej szkodliwe. Tym językiem kategorycznego imperatywu przemawiają politycy państw totalnych. Ale nie dajmy się unosić t. zw. „świętemu oburzeniu" i nie róbmy zglajchszaltowanego frontu po *tamtej stronie barykady*. A to właśnie u nas jest w modzie. Na terrorystyczne gesty polityków w stosunku do literatury odpowiada się idealnie bezmyślnymi frazesami o wolności, które bynajmniej w sedno zagadnienia nie trafiają.

My tą drogą nie pójdziemy. Postarajmy się stanąć naprawdę ponad mechanicznym ujęciem zagadnienia i zrozumieć logikę, która kieruje ludźmi tak arbitralnie chcącymi podporządkować literaturę interesowi polityki.

Przyznajmy przede wszystkim od razu, że jakikolwiek nakaz zewnętrzny rzucony artyście jest czymś, co go łamie i co mu organicznie uniemożliwia wszelką pracę. Nie dlatego, że to jest nakaz *społeczny* (nad tą sprawą zastanawialiśmy się przed chwilą), ale po prostu dlatego, że to jest *nakaz*. Ów stosunek wewnętrzny sympatii, ów fluid czy fantom, który jest warunkiem nieodzownym każdej twórczości artystycznej, który stanowi naturalną tkankę łączną między twórcą a rzeczywistością, nie jest regulowany przez wolę. Dla zrozumienia tego wystarczą pewne analogie z życia potocznego. Ów stan twórczej sympatii, która się zadzierzga między artystą i tematem, jest czymś takim, jak naprzykład przyjaźń między ludźmi. A cóż pomogą wszelkie nakazy, abym czuł przyjaźń do człowieka, który mi jest daleki i niesympatyczny. Tak zwane *natchnienie* — termin szeroko i bezceremonialnie nadużywany i mocno dziś wytarty — jeśli ma jaki sens, to właśnie ten jedyny, że ów stan łączności między twórczym artystą a rzeczywistością, którą ten artysta przetwarza, jest czymś, co jest albo czego nie ma, ale czego

4 1003 | 96 | 642

nie da się *wywołać*. Udział woli w procesach twórczych jest znaczny, ale występuje dopiero tam, gdzie już istnieje to pierwotne podłoże sympatii.

Aby zilustrować, jak dalece subtelne są procesy twórczości literackiej, pozwolę sobie przytoczyć pewne spostrzeżenie Mauriaca. Mauriac mianowicie zwierza się w jednym ze swoich studiów literackich, że postacie powieściowe, które puszcza w ruch, mają jak gdyby swoje własne życie; że autor nie jest tutaj całkowicie *panem* ich losu, że one, skoro jako ogólne wyobrażenie powstaną w umyśle autora, zaczynają się niejako *same* rozwijać, narzucać mu swoje postępki, postawy, sposoby zachowania się. Mauriac dla zilustrowania tej sprawy ucieka się do pewnego porównania teologicznego. Powiada mianowicie, że podobnie jak człowiek jest jednocześnie obdarzony wolną wolą i kierowany przez Opatrzność, tak samo zupełnie postać powieściowa jest kreacją autora, a równocześnie ma swoje wewnętrzne autonomiczne życie.

Mam wrażenie, że to wystarczy, abyśmy sobie wszyscy uprzytomnili, iż każdy nakaz tworzenia jest absurdalny sam w sobie. Że wszelka literatura *planowa*, robiona pod dyktando, krępujące inicjatywę twórczą autorów, nie jest literaturą złą, niekompletną czy jakkolwiek jeszcze inaczej chcielibyśmy określić jej wady — ale po prostu *nie jest literaturą*. Sądzę, że to stwierdzenie wystarczająco świadczy o tym, iż nie jest moją intencją ukrywanie niebezpieczeństw, jakie czyhają na literaturę i sztukę ze strony wszechwładnej dziś polityki.

Polityk jest to człowiek, który usiłuje wywołać pewne fakty społeczne. Fakty te mogą być lub nie być zgodne z interesem społecznym; zależnie od tego mówimy, że ta polityka jest zła lub dobra. Polityk musi i zawsze opiera się na masach, zawsze — z wyjątkiem chyba krótkotrwałych okresów ślepej indywidualnej tyranii — jest wyrazem możliwości zawartych w narodzie. Czynność regulowania życia, która właśnie jest zakresem jego działalności, nie może również pominąć literatury i sztuki, jako tych czynników, które ze swej strony oddziaływają na ukształtowanie społeczeństwa, które sugestionują mu jedne postawy, odstręczają od innych, które budzą w nim pewne aspiracje, sympatie, odruchy niechęci lub miłości, które—słowem—są czynnikiem pewnej propagandy społecznej. O tym wszystkim polityk zapominać nie może. Zapewnę, polityka tak zwana *liberalna*, która ingerencję w życie społeczne stara się sprowadzić do minimum, mniej się tym zajmuje, ale i ona, kiedy coś chce naprawdę przeprowadzić, musi wkraczać w różne dziedziny życia, czyni to tylko pod maską. Reżimy autorytetu czynią to otwarcie, a przez to pokazują w całej nagości i brutalności ową zawsze istniejącą zależność pomiędzy życiem społecznym a literaturą i sztuką. Polityk, skoro pamięta o tym, że literatura jest czynnikiem kształtującym społeczeństwo, wyciąga po nią rękę i chce nią kierować. Ale polityk najczęściej mało się rozumie na literaturze i dlatego nie umie wyciągnąć z niej tych korzyści, które by wyciągnąć chciał; rozumowania jego, słuszne w zasadzie, jeśli chodzi o samo stwierdzenie aktywnej roli literatury w życiu społecznym, są naiwne, a nawet wprost prymitywne tam, gdzie od ogólnej zasady przechodzi do realizacji. Postarajmy się w zarysie ogarnąć tę sytuację.

Pierwszy fakt, który trzeba wziąć pod uwagę. Literatura i sztuka ma ograniczony zakres oddziaływania. Istnieje stosunkowo niewielka ilość ludzi, którzy o tyle rozumieją się na jej istocie, aby ocenić jej prawdziwą wartość, aby wejrzeć w strukturę dzieła sztuki i znaleźć satysfakcję w tym klimacie twórczym, w którym dzieło sztuki jest skąpane. Dla zbyt wielu ludzi nie ma sztuki, jest tylko *anegdota sztuki*. Dla nich powieść to przede wszystkim szereg faktów, sytuacyj, pokus życiowych, które wyobraźni narzucają się, jako pewne możliwości do zrealizowania. I przy tym *anegdotycznym* stosunku do sztuki, który jest bardzo rozpowszechniony, jakże nie brać pod uwagę zawartych w niej niebezpieczeństw i podszeptów? Jedno z dwojga: albo rezygnujemy z edukacji społecznej i z chęci kształtowania społeczeństwa w myśl pewnego planu, a mam wrażenie, że, jeśli jest szczery, żaden polityk bez względu na kierunek, rezygnować z tego nie będzie i nie może; albo chcemy oddziaływać na społeczeństwo, i w takim razie musimy w tej czy innej formie rozpostrzeć kontrolę nad literaturą i sztuką. Nie zawaham się powiedzieć, że zasługą dzisiejszych reżimów totalnych jest to właśnie, że tę przesłankę ukrytą *w każdej* polityce, wypowiedziały z zupełną szczerością i jasnością. Niestety jednak narzędzia realizacji, których użyto do pracy, są nader grube i niezdarne.

Jeden wniosek wydaje mi się nieunikniony z punktu widzenia każdej polityki: to *ograniczenie swobodnego rozchodzenia się książki pewnego typu*. Rozważam dziś sprawę zupełnie teoretycznie, a więc *typ* dzieła, któremu nie pozwalamy się rozchodzić, w tej chwili mnie nie obchodzi. Stwierdzam tylko, że każdy konsekwentny polityk musi uznać zasadę oddzielenia barierą książek, z jego stanowiska niebezpiecznych, od szerokich rzesz czytelników. Nie ulega wątpliwości, że nie ma sposobów zupełnie pewnych i ścisłych dla wykonania tego, że zawsze zdarzą się wypadki, iż dzieła te nie dotrą do rąk właściwych, a znajdą się w rękach „niepowołanych", niemniej jednak zahamowany będzie szeroki prąd ich społecznego oddziaływania, a to najważniejsze dla polityka. A znowu ważne dla artysty jest to, że są całkowicie respektowane jego interesy. Tu nikt bowiem na niego nie wywiera nacisku, nikt mu nie każe tworzyć na obstalunek; ograniczenia dotyczą tu przecież nie pracy artysty, ale jedynie rozpowszechniania się już stworzonego dzieła sztuki.

Dotąd rozważaliśmy zagadnienie wolności literatury ze stanowiska warunków psychologicznych twórczości literackiej, następnie zaś ze stanowiska oddziaływania literatury na masę. Ale te dwa punkty zagadnienia nie wyczerpują. Pozostaje do rozważenia punkt trzeci, być może najważniejszy, mianowicie oddziaływanie literatury na *jednostkę ludzką*, urabianie jej psychiki. Moraliści mają tu wiele do powiedzenia. Nie poprzestaną na stanowisku społecznika, który zadowoli się ograniczeniem wpływów literatury tam, gdzie ona może krzyżować jego plany. Moralista posuwa się dalej. Będzie on twierdził, że zadaniem jego jest zbadanie oddziaływania literatury na człowieka, na człowieka poszczególnego. Stojąc na stanowisku *zła i dobra*, moralista będzie potępiał każdą literaturę, która, jak powiada, „zło opisuje nie potępiając go równocześnie". Zresztą, jeżeli jest konsekwentny, to „potępienie" zła nie wiele go pocieszy, jakimż bowiem równoważnikiem artystycznego odtworzenia jakiegoś przedmiotu jest restrykcja autora natury moralnej? Jest to jakby leczenie raka aspiryną. Co prawda są autorowie, którzy z pomocą przebiegłej argumentacji usiłują wmówić sobie i innym, że istnieje jakiś tam sposób takiego przedstawienia rzeczywistości, który kojarzy całkowicie postulaty artysty z postulatami moralisty; że można pisać bez tendencji, w niczym nie krzywiąc rzeczywistości, a jednak nie zdradzić swego stanowiska moralnego. Do autorów, stojących na tym stanowisku, należy między innymi wspomniany już Mauriac. Jego próby pogodzenia katolika-moralisty z artystą, są raczej tragiczne niż przebiegłe. Autor ten nie zdołał przytoczyć argumentów naprawdę przekonywających na poparcie swego poglądu. Żadne bowiem racje natury moralnej czy religijnej nie mogą usprawiedliwić tego swoistego hedonizmu artysty, który odtwarza rzeczywistość psychologiczną człowieka taką, jaką ona jest, a według doskonałego porównania Mauriac, podobnie jak sędzia śledczy, nie porusza z miejsca trupa, aby tym lepiej odtworzyć przebieg zbrodni.

Sądzę więc, że te próby należy uważać za beznadziejne i że oddziaływanie literatury na psychikę jednostki należy ująć z innego stanowiska. Satysfakcja estetyczna, którą odczuwa czytelnik, jest niejako odbiciem i powtórzeniem niewątpliwie mniej silnym tego procesu, który się rozgrywał w twórcy. Proces ten jest twórczy w znaczeniu najbardziej ścisłym i realnym, bo polega on na tym, że się z własnej wyobraźni wysnuwa nowy świat istnień, że się niejako pomnaża istniejącą rzeczywistość, stwarzając nową i napełniając ją życiem. Nazwałem kiedyś ten proces procesem *demiurgicznym* dla podkreślenia działania poprzez materię, zachowując cały dramatyzm nierozwikłanych konfliktów, całe t. zw. *zło* naszego bytu. Jakkolwiek byśmy szukali, nie znajdziemy usprawiedliwienia literatury w czym innym, jak tylko w tej potrzebie nieograniczonego tworzenia nowej rzeczywistości.

Być może, to, co powiedziałem, wyda się pewnym ludziom sprzeczne w zestawieniu z tym, co mówiłem na początku. Tam bowiem podkreślałem, że artystę może inspirować wszystko, między innymi sprawy społeczne, czyn, zagadnienia praktyczne. Weźmy jako przykład Wyspiańskiego. Nie ulega wątpliwości, że Wyspiański całym swym jestestwem pragnął wyrwać Polskę z zaczarowanego koła niemocy — a jednak napisał *Wesele*, odtwarzając właśnie ten stan kataleptyczny, ten stan, który, jako człowiek czynu i patriota, zwalczał; ale nie przedstawił nam Polski *tryumfującej* i uleczonej ze swoich wad. I tu więc pedantycznie rozumujący moralista widziałby tylko pogłębienie istniejącego stanu rzeczy, a nie wyjście poza ten stan. Wszakże Wyspiański w tym kręgu cały czas pozostaje. W dalszych konsekwencjach i w poszczególnych wypadkach przejęcie się *Weselem* może stać się dla poszczególnego człowieka pobudką do czynu, ale to są już dalsze konsekwencje, pozaestetyczne. Bo równie dobrze można się przejąć tym utworem, nie wyciągając zeń żadnych konsekwencyj praktycznych. Wzruszenie estetyczne, doznane w obu wypadkach, może mieć równą siłę.

Twórczość artystyczna odwrócona od praktyki nie jest jednak z gruntu jej wroga; nie wywiera ona wprawdzie tego oddziaływania, którego od niej oczekują moraliści, to znaczy nie naprowadza bezpośrednio człowieka — a przynajmniej rzadko to czyni — na podstawy czynne i praktyczne, ale za to w inny sposób, dalszą i okólną drogą niewątpliwie wzmacnia nasze poczucie wartości. Twórczość artystyczna *sama przez się*, jako wysiłek wyobraźni, jako zdolność wytwarzania nowej rzeczywistości, jest czynnikiem wzmacniającym nasze poczucie wartości, potęgi naszego bytu, zarówno jednostkowego jak narodowego. Mieć w swoim narodzie twórców, którzy zdobyli się na wielki wysiłek artystyczny, jakikolwiek był jego kierunek, jest zawsze poczuciem wzmacniającym naszą, jeśli tak się można wyrazić, pozycję biologiczną.

I ten właśnie moment pozwala nam na rozważenie ostatniego z nasuwających się tu pytań na temat wolności literatury i sztuki. Okazuje się mianowicie, że biorąc rzeczy czysto praktycznie, to, co nazywamy prestiżem kulturalnym narodu, rola, którą odegrał w ludzkości, nie wiąże się wcale z tak zwaną literaturą *budującą* czy *pozytywną*. „Rozkładowy" Flaubert, awanturniczy Stendhal, cyniczny Balzac, shisteryzowany Dostojewski — ci wszyscy pisarze, którzy, jak się popularnie mówi, „godzą w zdrowe podstawy moralności", stali się nie tylko chwałą narodów do których należeli, ale też czynnikiem wzmocnienia ich poczucia narodowego i politycznego.

Pod tym względem najbardziej chyba przekonywającym będzie przykład Nietzschego. Pisarz ten, jak wiemy, w sposób najbardziej zjadliwy atakował społeczeństwo niemieckie, wszystkie jego świętości religijne, kulturalne, filozoficzne. Jego pamflet na Wagnera, jego wyzwanie rzucone Niemcom pod tytułem *Was den Deutschen abgeht* pozostanie chyba na wieki najostrzejszą i najcelniej wymierzoną strzałą w społeczeństwo i psychikę niemiecką. Stosując więc prostą logikę pożytku, spodziewać by się należało, że Nietzsche radykalnie „położył" Niemcy. A przecież wiemy doskonale, że jest ich chlubą i że właśnie nazwisko Nietzschego jest jednym z tytułów wielkości kultury niemieckiej. Dzieło literackie, atakujące bezpośrednio człowieka, instytucje które wytworzył, porządek społeczny który się ustalił, w *dalszym obiegu czasowym* wraca zawsze jako wartość pozytywna i tylko trzeba tę wartość umieć odkryć i ocenić. Nie mierzyć jej kryteriami doraźnymi, ale zrozumieć, że wraca ona do nas jako poczucie dumy i pewności siebie na myśl o tym wielkim wysiłku, którym jest twórczość artystyczna. Moralistyka doraźna i pedantyczna, szukająca szybkich zysków, działająca metodami obliczonymi na natychmiastowe oddziaływanie, nie rozumie tego, ale to tylko źle o niej świadczy: znaczy to, że nie dorosła do swych właściwych zadań.

Zagadnienie wolności literatury, które absorbuje najprzedniejsze umysły Europy współczesnej, które stało się jednym z zagadnień, co prawda bardzo schematycznie i niezdarnie rozwiązanych przez współczesne reżimy totalne — u nas występuje w *zmniejszeniu*, w formie łagodniejszej, bardziej nikłej, ale może dlatego i bardziej groźnej. Jest to zresztą los wielu bardzo *wielkich* zagadnień społecznych i psychologicznych, które padając na nasz grunt, karłowacieją, sprowadzają się do jakiejś maleńkiej doraźnej rozgrywki taktycznej.

U nas coraz częściej powiada się, że danie literaturze wolności jest niebezpieczne dlatego, iż wszystkie siły nasze powinny być skierowane ku obronie granic państwa. A więc i w zakresie literatury to tylko powinno być tolerowane, co z tym celem nie jest sprzeczne, albo też co go pozytywnie wspiera.

W tej argumentacji uderza przede wszystkim jedno: to ujęcie zagadnienia niepodległości Polski jako naszego *celu*. W rzeczywistości zaś niepodległość jest to *minimum egzystencji*, które stać się może dopiero podstawą dla celów szerszych i głębiej sięgających. Rozumuje się zbyt często w ten sposób, że na to żyjemy, aby utrzymać niepodległość. W istocie jednak dlatego cenimy i tak zawzięcie bronimy niepodległości, że dopiero jej zagwarantowanie daje nam możność prawdziwego pełnowymiarowego życia i rozwinięcia wszechstronnego naszych możliwości. Jak już mówiłem, uważam za zupełnie uzasadnione społecznie i politycznie ograniczenie swobodnej cyrkulacji książki w społeczeństwie, ograniczenie, które oczywiście powinno podlegać ustawie elastycznej, uwzględniającej potrzeby chwili. Z tego też założenia wychodząc, uważałbym za zupełnie usprawiedliwione wysunięcie przez sfery kompetentne projektu ustawy regulującej obieg książki. Ale nie znajduję usprawiedliwienia dla czynienia z literatury instytucji w rodzaju intendentury wojskowej. Takie napychanie literatury tendencją i polityką, groźne w każdym społeczeństwie — w naszym jest groźne szczególnie. Wynikiem tego rodzaju tendencji, o ile ona by istotnie zaczęła się realizować na większą skalę, byłoby ni mniej ni więcej tylko podniesienie atrakcyjności *kultur obcych* ze szkodą dla kultury polskiej. Nie wolno nam zapominać o tym, że do dziś jeszcze dydaktyzm, tendencyjność, łatwe sugestie patriotyczne są balastem ciążącym na naszej literaturze. Tego balastu bynajmniej nie wyzbyliśmy się. Ten balast nas zatruwa i dziś jeszcze ludzie najinteligentniejsi odzywają się z niechęcią o tym, że w Polsce nie ma dobrej atmosfery dla prawdziwej twórczości artystycznej, i że kto chce zakosztować prawdziwej sztuki, przeczytać dobrą książkę, ten powinien sięgnąć i musi sięgać po dzieła obce. Ta potrzeba jest i tej potrzeby nic nie zdoła uśpić, ani jej unicestwić.

Wytworzył się u nas stan szczególny. Z jednej strony bezimienna właściwie, nie mogąca wylegitymować się większymi zdobyczami łatwa literatura patriotyczna; z drugiej szmoncesowate próby udawania Europy drogą propagandy pchającego się łokciami reportażu, płytkiego rewizjonizmu społecznego, a często ordynarnej pornografii. Te oto gatunki literackie wzięły na siebie rolę *pionierów wolności!* Jest w tej sytuacji zapewne wiele komizmu, a jednak jej przewlekłość jako też to, że wielu wśród czytelników dało się nabrać i wmówić sobie wysoką wartość tej tandety — muszą niepokoić. Oczywiście, aby wyjść z tej sytuacji, nie należy, jak to jest praktykowane, uderzać w ton łatwej tendencji, zwalczać literaturę prawdziwą i propagować obstalunkowe próbki patriotyczne, ale poprzeć całą siłą wszystkie wysiłki ku tworzeniu i umocnieniu ośrodków literackich, obcych zarówno tej łatwej tendencyjności, jak również odwracających się, jako od rzeczy niepoważnej a nieraz plugawej, od tej tandetki literackiej, która kiepski szmonces, brak kultury uczuć, prostaczą wyobraźnię i instynkt sensacji wydźwignęła jako sztandar.

J. E. SKIWSKI

STANISŁAW ROGOWSKI

PRZYPISEK DO DZIEJÓW

znaleziono ich obu w drzwiach ciernistej zieleni
niewidomi już byli — ale nawiedzeni
starszy włócznię z jesionu w niewidoczny cel wostrzał
i padł z woli znikomej — piersią wbity w róż ostrza
stygnąc — włócznię wzniósł żywą lecz zmartwiała mu w dłoni
a cel westchnął i z życiem cało uszedł koło niej

potem jeszcze młodszego z cisawego podjęli
a w konarach przycichli smutkujący anieli
bowiem młodszy nim ustał w tej niepewnej przestrzeni
miał dać w mowie niebiańskiej słowo słodszej zieleni
teraz patrzą stroskani: jeździec wdarł się w cień drzewa
a wzburzona murawa truciznami nabrzmiewa —

obaj: starszy i młodszy byli braćmi napewno
ślad krwi wspólnej to stwierdził w rdzy przyleplej o drewno

zapisujemy w roku najstraszliwszym z straszliwych
dzieje nocnej wyprawy i śmierć dwu urodziwych
gorzał piątek rumiany jak męczeńskich rózg chłosta
w pokoju wiecznym — dusze
w urnach — popiół pozostał

ROMAN KOŁONIECKI

MARNOTRAWNI SYNOWIE WRACAJĄ...

I

Propaganda sowiecka poniosła w ostatnim półroczu szereg nieobliczalnych klęsk. We wzmagającym się do niedawna prokomunistycznym ruchu mas ludowych i robotniczych Zachodniej Europy następują znamienne przegrupowania i starcia orientacyj, pogłębiając rozłam między ortodoksami stalinowskimi i trockistami. Przerzedzają się katastrofalnie kadry tych bezkrytycznych zwolenników komunizmu, którzy umieją i chcą ryczałtowo podziwiać wszystko, co się w Rosji Sowieckiej dzieje. Do odwrotu nawołują także te zachodnio-europejskie koła intelektualne, które do niedawna odnosiły się do Rosji Sowieckiej z najszczerszą sympatią.

Wandejskimi doboszami tej „kontrrewolucji" są w pierwszym rzędzie pisarze. Znany publicysta belgijski, Victor Serge, b. komunista i... lokator Sołówek, zamieścił w jednym z numerów *Crapouillot* pracę p. t. *Od Lenina do Stalina*, w której stara się wykreślić dziwaczną sinusoidę, odtwarzającą przebieg ewolucji Z. S. R. R. Roland Dorgélès, znakomity autor *Drewnianych krzyżów*, drukuje w odcinkach pism paryskich wrażenia z podróży po hitlerowskich Niemczech, faszystowskiej Italii i stalinowskiej Rosji; wejdą one w skład zapowiadanej książki, noszącej przepojony gorzką ironią tytuł: *Niech żyje wolność!* Książka ma się niebawem ukazać.

Na razie z magazynów wydawców paryskich wędrują w świat nieprawdopodobnie wysokie nakłady sensacyjnych książek: Gide'a *Retour de l'U. R. S. S.*[1] i Céline'a *Mea culpa*[2]. Gide w ciągu kilku miesięcy zdobył wprost rekordową poczytność (dwieście kilka tysięcy sprzedanych egzemplarzy!); nakład książki Céline'a zbliża się do czterdziestu tysięcy, mimo że ukazała się ona przed paroma zaledwie tygodniami. Cyfry te mają dla nas swoistą wymowę; oba procesy moskiewskie przyczyniły się w wysokim stopniu do powodzenia i rozgłosu wszystkich w ogóle wydawnictw o tendencji antysowieckiej.

O zdecydowanym stanowisku zajętym przez Céline'a, jak i o odbrązawiających Rosję enuncjacjach Gide'a codzienna prasa polska pisała już niejednokrotnie — niestety, w sposób pełen demagogii. Sowietofobia naszych oenerowskich, endeckich i kryptoendeckich organów opinii publicznej wzięła górę nad obowiązkiem mówienia prawdy: że „odszczepieństwo" Gide'a jest tylko połowiczne, a wynurzenia jego roją się od niedopowiedzeń, wielokropków, ozdobnych wykrzykników i błahych często znaków zapytania; że Céline nic prawie nie pisze o swym pobycie w Sowietach, lecz przeprowadza zasadnicze obrachunki ze swym monosubiektywnym pojęciem komunizmu. Książka Gide'a o Rosji wyjednała mu od razu rozgrzeszenie u tych, którzy go jeszcze wczoraj nazywali apologetą zboczeń seksualnych, szerzącym gidowski immoralizm w duszach młodych pokoleń, i przewrotnym pisarzem heretyckim. Céline'owi, dokładnie z tych samych powodów, przebaczono *Podróż do kresu nocy* i *Śmierć na kredyt*, rzekomo „odrażające powieścidła pornograficzne". Okazało się, że jednak i tacy mogą się czasem przydać, że wszystko zależy tylko od czasu i miejsca...

Książki Céline'a i Gide'a, choć je los położył znienacka po jednej stronie barykady, bardzo różnią się między sobą. *Retour de l'U. R. S. S.* — to spokojna, płynna relacja publicystyczna, której natchnieniem były przypadkowe okoliczności. Migawkowość spostrzeżeń przeobraża się tu w ciekawe uogólnienia; pejzaż psychosocjalny podmalowany jest kolorami żywymi; materiał rzeczowy Gide'a cechuje ścisłość, konkluzje jego są proste i trafne. Natomiast *Mea culpa* — to namiętny manifest światoburczy, patetyczny psalm katastrofy, włożony w usta samotniczego proroka każącego w języku paryskiej ulicy. Nie sama tylko „wizja lokalna" sprowokowała ten bezładny wybuch uczuć i myśli, jakim jest essay Céline'a; całe lata gorączkowej pracy, udręki i nadziei, stłoczone w anonimowym sercu, eksplodowały tu nagle aktem rozpaczy i skruchy.

W stonowanych słowach Gide'a pobrzmiewa rozczarowanie, ale także pewność posiadania dostatecznych mierników prawdy; w głosie Céline'a słychać bełkot potępieńca, który przegrał swą jedyną stawkę: wiarę w człowieka i w przyszłość świata. Gide formułuje bezstronne opinie przychylnego raczej obserwatora faktów i liczy na ich publiczny, międzynarodowy rezonans; Céline śledzi cienie idej w obłokach i ugina się pod wstrząsem sumienia.

II

Krótki, niespełna trzydziestostronicowy „monolog wewnętrzny" Céline'a pisany jest nieokrzesanym *argot* paryskich uliczników— językiem przedziwnie dynamicznym i epickim, który napuszony filolog zapewne sklasyfikowałby oschle jako „jeden z francuskich dialektów pionowych". „Styl" Céline'a jest krańcowym przeciwieństwem wszystkiego, co można by nazwać konwencjonalnym polorem języka jako narzędzia literackiego. Słowa jego są chropowate a malownicze, namiętne a odkrywcze, bezwstydne a patetyczne. Proletariacka mowa jest tu tak samo stosowna, jak w modlitwie proletariusza, bo tylko ona jest zdolna nazwać po imieniu wszystkie jego sny i świętości. Koloryt stylistyczny prozy Céline'a ma więc charakter klasowy; ale jego przyznawanie się do „winy", jego kajania się popielcowe są po prostu — ludzkie: ludzki słownik modłów i klątw.

Komunizm w oczach Céline'a — to potężny prąd dziejotwórczy, który miał zdemaskować człowieka, by już przestał on być nadal „wielką tajemnicą", jaką jest dotychczas. Prawo eksploatacji przez silniejszego — to było w ciągu stuleci jego stałe alibi, stały wykręt; i maskarada trwała. Komunizm miał przerwać ów piekielny wielowiekowy karnawał, miał przynieść wyzwolenie, uratować człowieka dla wolności; wolność, według Céline'a, osiągnie on wtedy, jeśli można będzie pokochać człowieka dla niego samego, gdy przestanie istnieć współczucie i miłosierdzie, a zastąpi je miłość i zachwyt. W tę sielankową utopię tchnął Céline czysty ogień marzycielstwa.

Życie komunistyczne miało stać się przełomową próbą człowieczeństwa, obnażeniem jądra ludzkiej jaźni, można by powiedzieć: rewelacją prawdziwej duszy. Céline nie popełnia pokutującego po dziś dzień u niektórych moralistów błędu i nie twierdzi wcale, że człowiek jest z przyrodzenia dobry; nie traktuje go także jako kukiełki z plasteliny, którą mogą dowolnie formować ciepłe palce byle jakiego stwórcy — jednak wierzy w możliwość przemian. Ale żeby przepostaciować człowieka, należy go przedtem podnieść. Rosja Sowiecka wydała się Céline'owi utopią sparodiowaną, w której sprawa uszlachetnienia tworzywa ludzkiego została haniebnie zaprzepaszczona. Człowiek pozostał zły, samolubny, zachłanny: komu trzeba przypisać sprawstwo?

Nad beztwarzowym tłumem moskiewskich nędzarzy jawi się Céline'owi „pysk tłustego, nadętego Marxa": wszak to on ustami Engelsa wygłosił ongi tę wiekopomną maksymę, że „miarą człowieka jest to, co on je". Otóż to właśnie: człowiek Marxa ma żołądek, lecz nie ma mózgu. Ale przecież nie trzeba było wcale odwiedzać sowieckiej stolicy, by sobie uświadomić pierworodny błąd komunizmu: jego gruby, prymitywny materializm, który zdołał wkrótce na nowo rozpętać tyranię pieniądza i plagę industrializacji, opartej na ubóstwieniu maszyny. „Maszyna, — mówi Céline, — rozbestwiła człowieka jeszcze okrutniej, i to wszystko"; „maszyna nigdy nikogo nie wyzwoliła"; Ford sowiecki nie jest ani gorszy ani lepszy od Forda amerykańskiego. „Sprowadzić człowieka do materii — to prawo tajemnicze, nowe, nieubłagane": i właśnie ono się mści.

Nie to przede wszystkim zauważył w Rosji Céline, że inżynier zarabia tam 7000 rb., a pracownica domowa 50; nie to, że para obuwia kosztuje 900 fr., a średniej jakości podzelowanie 80; nie to nawet, że "cała Rosja żyje na poziomie dziesiątej części normalnego budżetu"; zauważył przede wszystkim to, że nie zmienił się w Rosji człowiek, choć czuje się sam królem, Kościołem i bożyszczem, oszołamiany nadal tradycyjnymi pochlebstwami demokracji. Nowy człowiek sowiecki żyje pod starym urokiem egoistycznej baśni o szczęściu, nie zaszczepiono mu nowych instynktów społecznych, znanych już przecie mrowisku, nie zrealizowano jedynie możliwej na ziemi formuły szczęścia: „wszyscy dla wszystkich".

Utopii sowieckiej, obleczonej w trójwymiarowe ciało, brak w dalszym ciągu czwartego wymiaru: braterstwa, prawdziwej wolności i prawdziwej równości. Nastąpił więc tam nawrót do stanu sprzed rewolucji francuskiej. Nikt nie może usprawiedliwiać systemu wykrętnym twierdzeniem, że „kozioł ofiarny historii" nie może stać się od razu podobny do anioła, że musi jeszcze długo przypominać diabła — Céline uważa to za kłamstwo; zwątpiwszy o wartości człowieka w ogóle, nazywa go najpodlejszym z istnień, którego górne wzloty przypominają fruwanie kury, uciekającej przed samochodem na szosie i po chwili spadającej z powrotem w błoto i kurz. Rewolucja październikowa miała wypróbować człowieka; po upływie dwudziestu lat można już stwierdzić, że próba się nie udała. Bolesna jest żartobliwość Céline'a, gdy mówi on: „Dusza teraz — to nie „karta biała", lecz... „karta czerwona". Chcąc nie chcąc, zmuszony jest przyznać tę „praktyczną wyższość" wielkim religiom chrześcijańskim, że uczyły stale człowieka, iż z prochu powstał i w proch się obróci — w przeciwieństwie do nowożytnych demokracji, które zrobiły z niego fałszywe tabu.

Zwątpiwszy o człowieku, jednej tylko wartościowej cechy mu nie odmawia: sił i ochoty do godnej walki, która daje „oczyszczenie przez Ideę". Ten gest Céline'a jest jakby bukietem róż, rzuconych na groby poległych rewolucjonistów. Gest ten znaczy o wiele więcej, niż wszystkie kadzidła sowieckiej propagandy: jest on hołdem tego, kto widzi w człowieku cierpiącym prefigurację Chrystusa, schodzącego przed wniebowstąpieniem do Piekieł.

III

Gide zaopatrzył swą książkę aż w dwie przedmowy: pierwsza z nich — to wytworna elipsa poetycka, wybłysk fresku mitologicznego, bogaty w symboliczne aluzje fragment homeryckiego hymnu; druga — to przedmowa właściwa. Obawiając się, widać, by ponure strony sowieckiej rzeczywistości, pokazane przez niego, nie przysłoniły czytelnikom wizji chwalebnej przyszłości t. zw. popularnie „gigantycznego eksperymentu"— opowieścią o prostodusznej Metanirze, która, by ocalić dziecię człowiecze, unicestwiła boga, Gide usiłuje zasugerować, że dzisiejszy chaos rosyjski może naprawdę stać się jutro plagiatem biblijnego raju, realizacją najpiękniejszego mitu ludzkości.

W przedsłowiu właściwym autor *Lochów Watykanu* broni konsekwencji swych poglądów filosowieckich, zastrzega się raz po raz, że nie walczy z zasadniczą ideą Z. S. R. R., lecz z polityką Stalina. Nawet to, co sam konstatuje: że dyktatura proletariatu przerodziła się w Rosji w dyktaturę jednostki — nie osłabiło w niczym jego sojuszniczej lojalności wobec komunizmu, nie zachwiało jego uprzedniej postawy. To też — nic w tym dziwnego — cały istotny wynik poznawczy swej podróży do Rosji udaje mu się wyrazić... w zawiłostkach składni: treść obecnej fazy dziejów Z. S. R. R. „nie jest wcale tym, do czego zmierzano; jeszcze krok — a będzie można powiedzieć: jest zupełnie dokładnie tym, czego właśnie chciano uniknąć" (str. 77, wyd. franc.).

Rosja dzisiejsza przedstawiła się oczom Gide'a jako kraj nigdzie indziej nie spotykanych, olbrzymich kontrastów między powagą osiągnięć i niezliczoną ilością dotkliwych, zasadniczych braków. Swój zachwyt nad sowieckimi dokonaniami wyraża Gide z niemiłą, iście małomieszczańską ckliwością; braki ocenia obiektywnie i wnikliwie, rejestrując je niemal naukowo. Wyrzeka się głosu w sprawach, podpadających raczej pod kompetencje ekonomisty; pragnie wszędzie odgadnąć prawdę spojrzeniem psychologa i socjologa. Bystrość tego spojrzenia jest niekiedy zdumiewająca; przejawia się to zarówno w ogólnych uwagach końcowych, jak i w konkursowym cyklu anegdot, ułamkowych impresji, drobnych wtrąceń i odskoków uwagi.

Przechadzka po moskiewskim Parku Kultury, zwiedzanie domu wypoczynkowego dla górników w okolicach Soczi, pobyt w obozie dziecięcej „elity" pod Borżomem, pogawędki z komsomolcami w wagonie, wizyta u Ostrowskiego, „suwerenne państwo" exkryminalistów — Bolszewo, podpatrywanie kryjówek „bezprizornych" w Sewastopolu, — oto poszczególne punkty naskórkowego kontaktu, który odkrył autorowi *Persefony* Rosję radosną, szczęśliwą, rozkwitającą — tak jak o odwiecznym duchu i dziejach tego kraju mówiły mu kaukaskie lasy, żywiołowe tętno życia Moskwy i muzyczna, mozartowska harmonijność architektury Peterhofu, będącej „zaręczynami kamienia, metalu i wody".

Szukanie ciekawostek w środowiskach ludzkich odsłoniło Gide'owi, przy sposobności, pewne aspekty gospodarcze: nastawienie wytwórczości na hasło „ilość przed jakością", standaryzację lichych i nieestetycznych wyrobów przemysłu, i t. d. Ruch uliczny nasunął mu refleksje na temat postępu niwelacji socjalnej, która może jeszcze bardziej upowszechniła pewne ujemne cechy psychiki rosyjskiej. Uwagi Gide'a o kruchości będącego do dyspozycji materiału ludzkiego są nader słuszne i ważne: gnuśność biologiczna, przyrodzona opieszałość robotników fabrycznych (w połączeniu z niedoborami w kwalifikacjach technicznych) spowodowała powstanie „stachanowszczyzny", będącej odpowiednikiem przysłowiowego knuta carskiego.

W gospodarce sowieckiej stachanowszczyzna jest tym, czym w Ameryce przedrooseveltowskiej był osławiony tayloryzm, pojęty jako naukowa organizacja pracy, a mający w istocie na celu pospolity nieludzki wyzysk. Utrwalona tradycją obu piatiletek instytucja brygad udarniczych była już znacznie moralniejsza, bo w założeniu przynajmniej miała rozwijać w człowieku pracy instynkt heroicznego współzawodnictwa. Nieuchronnym jej skutkiem, zarówno w fabrykach, jak w kołchozach i sowchozach, stało się wielostopniowe zróżniczkowanie płac, wypaczające planowaną strukturę socjalną.

Za groźne niebezpieczeństwo dla kultury uważa Gide politechnizację badań naukowych i szkolnictwa, użytkowość założeń całego systemu oświatowego, zanik zmysłu samokrytyki, zatrważająco rozpanoszony konformizm moralny — nie będący jednak (co jest ciekawe) hipokryzją. Odcięcie od świata, fetyszystyczne trzymanie się stalinowskiej „linii" i wszechobecny rozmach industrializacyjny wytworzyły w obywatelu sowieckim gołosłowny kompleks wyższości, naiwną chełpliwość, odrodziły przedwojenne samochwalstwo i próżność Rosjan, tak surowo piętnowaną przez Gogola.

Konformizm, rygorystycznie pojmowana „prawowierność" ideologiczna, której dekalogiem jest każdy numer *Prawdy*, natychmiastowe gilotynowanie wszystkiego, co pachnie opozycją, odnawia w Rosji oportunistyczne cechy umysłowości drobnomieszczańskiej; duch krytyki i nowatorstwa, zawsze kontrrewolucyjny z natury, wypierany jest przez ducha uległości: tak się skraca o głowę — kulturę. Konieczność szczerego, a nawet entuzjastycznego aprobowania wszystkich posunięć taktycznych Stalina, dyktowana wprost przez względy życia, stwarza w rezultacie taką niewolę ducha, jakiej nie zna nawet Trzecia Rzesza. Tak brzmi jedna z najsmutniejszych konkluzji Gide'a.

Wiara w nadprzyrodzoną prawie nieomylność polityki Stalina wpływa również na weryfikację dawnych zasług rewolucyjnych; w konstrukcji społecznej dzisiejszej Rosji klasę zastąpiła warstwa uprzywilejowanych z tytułu zasług lub wartości osobistej, lecz najczęściej za tchórzowski konformizm. W połączeniu z tym zróżniczkowanie płac, wznawiające skalę przywilejów ekonomicznych, wytwarza nową burżuazję — robotniczą, nową arystokrację, która szybko może się przekształcić w arystokrację pieniężną. Gide widzi w tym groźbę tak wielką, że obawia się, by nie zaszła potrzeba gwałtownej likwidacji tego stanu rzeczy, tak jak to było z NEP-em. Restytucję rodziny jako podstawowej komórki społecznej (a w związku z tym ustawę przeciwporonieniową i przeciw homoseksualistom), stopniowe przywracanie własności prywatnej i prawa dziedziczenia — forsuje strach przed wojną z Niemcami; Stalin pragnie — przypuszcza Gide — utrwalić w obywatelu sowieckim przekonanie, że ma on jakieś dobro osobiste, którego powinien bronić. Taktyka polityczna przekreśla więc całkowicie elementarne cele komunizmu.

„Szczęście obywatela sowieckiego opiera się na nadziei, zaufaniu i nieświadomości". Gide usprawiedliwia coraz dalej idące z czasem odstępstwa od leninizmu, który wymagał rzekomo nadludzkich wysiłków. Ale jak ma się ostać nadzieja (która jest — jak mówi Céline — snem i rachunkiem zarazem), skoro budowaniu przyszłości nie podołają może ludzkie ręce? Na to Gide odpowiedzi nie daje.

Książkę zamyka „Dodatek", zawierający m. in. mowę nad trumną Gorkiego, pretensjonalne przemówienie do studentów leningradzkich i do pisarzy w Moskwie. Nie pozbawione są one chwilami typowo wiecowej frazeologii; dziwne się wydaje, że Gide występuje „ w imieniu francuskich mas pracujących" — tak jakby własna prospektywna wizja świata nie dawała mu prawa do zabrania głosu. Stawianie Gorkiego obok największych pisarzy świata jest umotywowane chyba tylko tym, że stało się to w mowie pogrzebowej. Trudno także nie wypomnieć Gide'owi różnych katarynkowych komunałów, jak np. ten, że literatura winna być narodowa w formie, a socjalistyczna w treści. Fałszo-

[1] André Gide: *Retour det l'U. R. S. S.* Librairie Gallimard (N. R. F.), Paris, 1936; p. 124+4 nn. Przekład polski J. E. Skiwskiego wydał Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska", Warszawa, 1937.

[2] Louis-Ferdinand Céline: *Mea culpa* suivi de *La vie et l'oeuvre de Semmelweis*. Denoël et Steele, Paris, 1937 p. 124+4 nn.

wanie tekstu przemówień Gide'a w prasie sowieckiej nawiązywało intencjonalnie do pewnych autentycznych, niestety, urywków tych przemówień, nie przynoszących pisarzowi zbytniego zaszczytu. Gide — mówiąc jego własnymi słowami, odnoszącymi się do Z. S. R. R. — „nie przestaje nas uczyć i dziwić"

IV

Marnotrawni synowie wracają... Gide, gdyby nawet zwątpił, czy rzeczywiście „przyszłość świata zależy od losów Z. S. R. R.", ma gdzie powrócić: do miłej Francji, która była i jest niezdobytą redutą wolności myśli, do Baudelaire'a, Rimbauda i Stendhala, którzy przecież nie są dla niego — jak dla pisarzy sowieckich — tylko lustrami ginącego świata mieszczańskiego.

Céline zaś nie ma gdzie wracać, musi przystać na ponowną bezdomność, gdyż świat mieszczański i wszystko, co się z niego narodziło, budzi w nim śmiertelną nienawiść. Nie może darować Rosji, że naśladuje u siebie skompromitowane szablony cywilizacji mieszczańskiej, — nie dostrzega różnicy między Domami Kultury i Akademią Francuską: „I tu i tam jednakowy narcyzyzm, jednakowa zaściankowość, jednakowy bezwład, paplanina, jednakowa pustka. Inne tylko przesłanki — i na tym koniec". Drapieżny *homo oeconomicus* burżuazyjny, liczący przez cały dzień kostki cukru i krążki bilonu, jest dla niego równie ohydny, jak syty dobrobyt stalinowskiej policji, armii i propagandy, rozgłaszającej po świecie swe klęski jako zwycięstwa. Zresztą wcale go to nie dziwi: „Wszystkie wojny od czasów potopu odbywały się w takt muzyki optymizmu"; „mordercy patrzą zawsze przez różowe okulary w przyszłość: to zawodowa ich cecha".

Na pociechę Gide wywiózł z Rosji tęczę marzeń nieugaszonych, skarb rozwiewnego jak babie lato złudzenia, że może jeszcze kiedyś z ogniowej kołyski Demofoona wstanie nadobny Tryptolemos — bóg prac polnych i żyznych wonności ziemi. Céline wrócił w ciemności swej nocy, której nigdy nie zdoła rozświetlić żaden nikły promyczek zbawienia. Jemu mogłaby pomóc jedynie ślepota; lecz i tak nędzę i marność człowieka widziałby jak najwyraźniej — nawet bez czułych źrenic, nawet przez najstraszliwiej zawarte powieki.

ROMAN KOŁONIECKI

STEFAN NAPIERSKI

„B A R W A M I O D U"

Oto mamy przed sobą szesnasty z kolei tom wierszy Leopolda Staffa, tego, zdaniem powszechnym, *primus inter pares* współczesnych poetów polskich. Czołowy liryk czasów naszych nie tylko jest wszakże najdojrzalszy pośród wielu wybornych talentów, lecz przede wszystkim tak bardzo jest żywotny, iż każdy nowy zbiór jego poezyj, będący zawarowaniem i utwierdzeniem zamkniętej indywidualności twórczej, stanowi zarazem niespodziane jej zróżnicowanie; przemienna zdolność regeneracji Staffa za każdym razem budzi w nas jednaki podziw. Ten wszechstronnie i całkowicie zrealizowany artysta, zamknięty, zdawało by się, w nieprzekraczalne granice coraz zwartszej indywidualności, ów niezrównany *budowniczy własnej jaźni*, zawarty w niepożyte jej triumfy i płodne, popokorne porażki, raz po raz, wraz z każdą książką, podsumowuje wewnętrznie bilans mijających lat i hojnie dzieli się z nami pożywnymi ziarnami, wyklutymi pod opiekuńczym skrzydłem wspólnego nam wszystkim, burzliwego czasu. Wydać się może, iż właśnie *czas* jest głównym komponentem tej zdumiewająco jednolitej twórczości, jej zasadniczym, integralnym współtwórcą, ukrytym jej i zawsze obecnym, czujnym architektem, na którym i poprzez którego ciche, cierpliwe działanie—wspiera się i tężeje cała budowla. Trzeba, zaprawdę, osiągnąć wysoki stopień osobistej prostoty, by tak za pan brat, z takim wdziękiem wielkoduszności obcować z tym niebezpiecznym sprzymierzeńcem i nieubłaganym sędzią, który innym skronie przedwcześnie przyprósza siwizną i melancholijnie gasi blask zapatrzonych oczu. Nie Staffowi przecie, autorowi *Barwy miodu*, jemu, którego zachwycająca żywotność zawstydzić potrafi wszystkich nas, przygodnych komentatorów.

Tom ten bowiem dane jest nam naprawdę smakować; tu się gęsta i smaczna kropla po kropli z organiczną naturalnością przecedza i trwale osadza, iż wydać się może, że drobnymi, odmierzonymi haustami z gron bezpośrednio okapujące pijemy wino. Przez ile filtrów przeszło, jak biegle i swobodnie je w istocie tłoczono, któż by dochodził? Bardziej, niż kiedykolwiek, ujmuje nas od nowa rozczulająca powaga staffowskich słów, skromna prostota wyrazu i ów stłumiony, z wielkiej oddali nadlatujący, wewnętrzny poszum, jakby odzyskanej wielkiej nadziei, której, wzruszeni, nasłuchujemy czujnie wespół z wybrednym i zawsze jednako naiwnym kunstmistrzem. Jest jakaś czarowna nieporadność w geście pobłażliwości Staffa, w dobrotliwym jego, napoły autoironicznym uśmiechu, który pragnie nas przekonać, że i jemu pora żegnać się z młodością, w tych wszystkich wreszcie próbach „podciągnięcia się" ku nowszym tematykom, stylom, zwrotom i chwytom poetyckim (jest tu sporo zwłaszcza „tuwimizmów"); i oto widzimy poprzez owe „modernizacje", jak skłócone style naszych współczesnych w tym staffowskim ujęciu ulegają wyszlachetnieniu, wyklarowaniu, szczytnej sublimacji, jaka niezwykła dobra wola terminowania znamionuje poetę, który mógłby być mistrzem nas wszystkich, jaki nie do podrobienia patronuje mu urok i wykwint.

My, którzy pisać zaczęliśmy w erze przełomu, w momencie likwidacji wielkiej i straszliwej wojny, zatem w okresie, który wraz z dziejową katastrofą likwidował z kolei te postawy psychiczne i te, wyrosłe z nich, estetyczne style, które syciły przecie całą naszą wczesną młodość, kończącą się oto nagle roku 1918 w echu ostatnich, hurgocących gromów załamującej się epoki, tej epoki, której zasadniczym wysiłkiem i treścią było *przetrwanie* i zazdrosna, męczeńska niemal, konserwacja dóbr kulturalnych i walorów artystycznych, jakie wydrzeć się dało i uchronić spod przemocy niewoli: — zdobyć się musimy dzisiaj na stosowny raz jeszcze dystans, aby sprawiedliwie i wiernie osądzić tę twórczość, czerpiącą dalekimi korzeniami z minionych, zdawało by się, złoży, a która w nowej glebie wyjarzmionej na wolność epoki nie przestaje bujnie owocować. Z plonu musimy spróbować to wydzielić, co nam, ludziom odmienionej wrażliwości, wydać się może dzisiaj przymieszką plew, nie tracąc wszelako z pamięci, iż artyzm Staffa tak jest organiczny i z tak wiarogodnych sycony źródeł, że podział taki wydać się może niejednemu sztuczny, a nawet trochę dowolny.

Z takim zastrzeżeniem przystąpimy tym śmielej do wyszczególnienia elementów, które w poczuciu naszym są obecnie zwietrzałe. Będą to przede wszystkim pewne pierwiastki *frazeologiczne;* owe przestylizowania, które w aparaturze lirycznej lat przedwojennych panowały nagminnie, a tutaj wracają dalekim, przyciszonym echem. Do takich „młodopolskich" — by użyć ukutego terminu — sposobów ekspresji zaliczymy, posługując się przykładami: „złote dywany" (liści); typowy i przez całą twórczość Staffa wędrujący „kij pątniczy"; „zarzewie" (wiecznego pragnienia); alegoryczne „rozstaje", gdzie ciągle jeszcze zlatują się „wiatry swawolne"; „paletę" (liści więdnących), przywodzącą na myśl sentymentalne czasy Jamy Michalikowej i nadto barwnego, kolorystycznie rozrzutnego okresu malarstwa, tego swojskiego chowu impresjonizmu realistycznego, którego w stalugowych kompozycjach mistrzem był chytry Jacek Malczewski, a w pejzażach niezrównany Leon Wyczółkowski.



LEOPOLD STAFF

Z drugiej strony — a zaznaczono to u wstępu — wiekuiście młodzieńczy Staff podlegał już za Polski niepodległej i nadal podlega nie tylko metamorfozom, lecz również nie wpływom może, lecz w każdym razie pobudzeniom liryków, którzy, na nim w znacznej mierze wyszkoleni, po nim bezpośrednio nadeszli — tych, których, drogą ukrytego powinowactwa, ceni lub darzy przyjaźnią.

Staff, żywy bardzo i niechętnie mumifikacji, lub choćby akademickiemu, solennemu zastygnięciu poddający się pisarz, nałamuje się jakby, co już wzmiankowaliśmy, do dzisiejszości, i to tej dzisiejszości, która nie bez popisowego wysilenia egzaltacji postawiła sobie za zadanie uczuciową pochwałę doczesności; on, odziemski i w architekturę jaźni bez reszty zawarty, eksperymentuje zwłaszcza tematyką tej nowej dla niego postawy lirycznej (a której przecie jest rodzicem), i wystarczy uwagę zwrócić na wiersze takie, tu umieszczone, jak ów o kelnerze lub hipnotyzerze, by ujrzeć, iż wbrew niejako sobie, czyni to skrępowany nieco, nieufny i prawie zawstydzony.

Maestria pozostaje zawsze, i to ta prawdziwa, najtrudniejsza do osiągnięcia, która jest już jakby zaprzeczeniem samej siebie, w drugą bowiem przemieniła się naturę, i wtedy zowie się tym, co w liryce dane jest mało komu, wtedy po prostu zwie się *naturalnością*. Właśnie tak, nie budząc zakłopotania, przeciwnie, delektację i żywy nasz współudział, przemawiać może i winien poeta typu Staffa, on, w którym coraz dobitniej wraz z latami, jędrniej i wdzięczniej do głosu dochodzi *moralista* o skłonnościach do wypracowanej, niewielkiej formy: gnomicznej i epigramatycznej, a mogący się wywieść z wspaniałej linii Montaigne'a, La Fontaine'a, Vauvenargue'a, niekiedy Chamforta nawet. Pogodnym swym sceptycyzmem głosi Staff pochwałę niepojętego świata, tego świata, który najwymowniej swą niepojętością wypowiada i wysławia ukrytego Boga, a, jeśli ów tragiczny w swej połowicznej żartobliwości kwietyzm pogody cokolwiek narzucić nam pragnie, to chyba ów etyczny sprawdzian pokory, jaki tai się w rozszczepieniu między pysznym zamiarem a własnym, usilnym niedokonaniem (patrz *Płótno żywota*, tak znamiennie przypominające w swej idei poetyckiej *Les nourritures terrestres* André Gide'a). *Rzetelność* bowiem, oto co znamionuje Staffa, i dlatego w stancach, godnych przez swą klarowność i niecofnioność strof Moreasa, wolno mu odwoływać się do bóstw i alegoryj klasycznych, gdyż Apollo, Muzy i sowa Minerwy — same, jakby mimowiednie, na wargi mu wracają, jakgdyby te nieśmiertelnie młode symbole antycznego statku były tu uprawnioną, własną po prostu, poufną mową polskiego poety. Czarowny, przebiegły i dobrotliwy uśmieszek wielowiedzącej ironii opromienia, zaiste, wyznania doświadczeń gorzkich, a przecie wyzbytych zjadliwości; w żartobliwej zwięzłości strof i całych jak zwrotki budowanych utworów wyraża się przekorna skrytość i rzewna wstydliwość serca (patrz wiersz *Nadzieja*); przypowieściowy *weryzm* Staffa, pozorna drobiazgowość opisu, są jeno intelektualnym sprawdzianem ziemi tej i spraw jej, jakie są przecie zawsze dla autentycznego poety, który nigdy sobie ni innym nie kłamał, z „materii snów": (Szekspir). Genealogia samego rodzaju literackiego, tradycja tej lapidarności, sięga daleko w prawieki, gdyż w taki to, rzec by się chciało, filozoficzny sposób przeciwstawiali się uroszczeniom pychy i uzurpacjom rozumu właśnie ci, którzy najstateczniej wielbili rozwagę, którzy uczynili z niej ogniskowy punkt równowagi duchowej, jakby środkową, nieruchomą kroplę, zamkniętą w libelli, języczek u złotej wagi mistycznej w istocie harmonii artyzmu: owi „metafizyczni dydaktycy", jakimi byli nieprześcignięci po przez wszystkie wieki *lirycy perscy*. Zapewne rzec ktoś może, iż podobna liryka wsparta jest o pojęciowe truizmy; lecz zważmy, czy aby każda wielka liryka refleksyjna nie wsparta jest właśnie o truizmy? o *kanony myśli?* czy taka liryka stwierdzeń, z konieczności statyczna, nie jest aby uprawnioną ich rehabilitacją? czy nie nawraca do pratypów ludzkiego myślenia, jak wszelkie pojęcie w obrębie kultury, dbałe o swą długą genealogię genetyczną? czy to aby właśnie, w przeciwieństwie do półmyśli, które, jak Atena z głowy Zewsa wyskakują w odurzeniu wieszczym, nie jest tym, co decyduje w instancji ostatecznej, nie jest *kulturą formy?* Zdaniem naszym, jest nią z pewnością. Taka liryka konstatacyj zupełnie prawie, z wyjątkiem niektórych, znamiennych dla stylu Staffa tropów, odbarwiona z retoryki, *podniosła jest właśnie przez swój antypatetyzm.* Tak oto uczłowiecza ona samo zamyślenie, pozbawiając go szczudeł, a nawet koturnów; jest klasyczna; przeto czyni je dostępnym i poufnym, czyni je sprawą całkowicie osobistą, przeniesioną dotykalnie na grunt ludzkiej codzienności, wszczepia je w tę właśnie, uchwytną, empiryczną, nas wszystkich realną realność. Zaduma nie służy tu ku wyniesieniu poety, jak na przeważającym obszarze poezji polskiej; nie, odrzuca dzielący od tłumu płaszcz romantycznego pomazańca, szarą godziną schodzi w tłoczną ciżbę, jak kalif Omar, i tam zwyczajnie i nawet swawolnie nieco obcuje z pierwszym lepszym z brzega przechodniem, tak zabłąkanym, jak sam, wyzbyty królewskości, poeta. Oto czemu, gdy przebudzono pod gwiazdami sumienia nasze, wzruszeni słuchamy, tłocząc się, tych słów prostych o niegasnącej świeżości, oto czemu orzeźwiają nas, skłóconych ze sobą i między sobą, wśród znoju ludzkiego dnia, jak ostry, korzenny smak przyprawy niebiańskiej w trudzie ziemskiego żywota; bowiem słowa te attycką solą doświadczenia wewnętrznego przyprawiają rozumną dobroć wielowiedzącego serca.

Temu rodzącemu się między czytelnikiem a Staffem, rozmówcą, zaufaniu służy *sprawdzalność* jego wierszy. Zatem służy temu odrobinę niepoważne, wyrozumiałe i prawie żartobliwe podawanie nas i samego siebie w wątpliwość; służy trafność i pomysłowość rysunku, którą uzyskuje się jeno po cierpliwym terminowaniu dzięki sprawiedliwej, bezinteresownej odkrywczości wejrzenia; służy wreszcie dyskretna prostota wyrazu, tak celowa, powszechna i skromna, jakbyśmy słuchali kantyczki lub za kimś słowo w słowo przepowiadali jego własny pacierz (patrz *Mrocznia*).

Oto ich lista, uroczych arcydzieł, jaką dla swego użytku ułożył przygodny komentator: *Synaj, Czas, Przed żniwem, Skok w ciemność, Slota, Fontanna*, a wyborne lub wspaniałe strofy należało by długo i szczegółowo cytować — każdy je na użytek własnego podziwu dobierze.

STEFAN NAPIERSKI

KAROL IRZYKOWSKI

TRUDNY START

O Łobodowskim powiedział niedawno Kaden-Bandrowski, że należy do tych twórców, którzy mają trudny start. To trafne określenie z jeszcze większą może słusznością można zastosować do debiutanta Andrzejewskiego[1]. Wprawdzie debiutantów dziś szczególnie się pieści: otwiera się ich jak na wilię pudełko z nieznanym prezentem, ale może się przy tym przytrafić pomyłka, *qui pro quo*, pośpieszne zaetykietowanie, które — w Polsce — potem już nie kontrolowane, pozostaje na zawsze.



JERZY ANDRZEJEWSKI

Kazimierz Wyka pisze o Andrzejewskim, że ma „samodzielny i szeroki ton moralny", a Andrzej Pleśniewicz daje swojemu artykułowi o nim tytuł: *Pisarz, którego urzekają problemy moralne.* To bardzo niebezpieczne, zwłaszcza skoro Andrzejewski należy do redakcji *Prosto z mostu.* Już jest w tych pochwałach zapach świec kościelnych. To jest tak niebezpieczne, jak kiedy u nas np. krytyka nazwie się sumiennym. Ale jeszcze gorzej by było, gdyby Andrzejewski w tę diagnozę dosłownie uwierzył i związał się nią, aby zostać pisarzem według rzekomych „tradycji narodowych".

Postawmy kwestię inaczej. Moralność — dobrze, moralizowanie — gorzej. Moralność uznajmy za sferę specjalnych efektów artystycznych, do których się autor dociąga, takich, jakie uprawia Mauriac, Bourget, Chesterton. Że coś może być równocześnie i efektem i mieć znaczenie praktyczne, cóż wam to szkodzi. Gardzie szabli japońskiej to się przebacza. Otóż moralność to jest pewien sposób wiązania faktów, hierarchizowania ich, lepienia ludzi, otwierania perspektyw: same sprawy techniczno-literackie.

Teraz, wbrew swemu zwyczajowi, muszę użyć słówka: talent. W porównaniu z Otwinowskim, Buczkowskim, wydaje się jakby Andrzejewski miał „mniej talentu". „Świetność" stylu, o której mówi reklamka księgarska, widzę u Andrzejewskiego właściwie tylko w jego sentencjach, refleksjach, często zbytecznych. Ale to bogactwo — wątpliwe— mają także tamci. W ogóle nasza literatura powieściowa opływa w sentencjonalizm, a robią to nie tylko młodzi lecz i starsi (Nałkowska, Dąbrowska) zapamiętale. Co chwila zauważonko, uogólnieńko, pouczonko, które można łatwo wyjąć i do innej powieści wlepić, albo w zbiorku aforyzmów umieścić. Pisarze nie dowierzają czytelnikowi, żeby sobie sam mógł coś dośpiewać, lub też kokietują go straszliwie. Te to świetnostki-śmietnostki uchodzą w oczach snobów za główną oznakę talentu.

Trzeba jednak oddać słuszność Andrzejewskiemu, że u niego sentencje związane są o wiele organiczniej z miąższem akcji i charakterów i bywają w o wiele mniejszym stopniu uogólnieniami. U tamtych są to rozsypane ziarnka błyszczące.

Jeszcze jeden rys jest wspólny: ciężka i bałamutna dzisiejsza technika powieściowa, przesuwająca porządek zdarzeń — o czym pisałem w poprzednim artykule; dalej pociąg do formy pamiętnikarskiej. I tu, zdaje mi się, jesteśmy u sedna rzeczy. Te formy bowiem nie bardzo się nadają dla tworzywa przyrodzonego Andrzejewskiemu; najlepiej mu rzecz idzie, gdy się z nich wyzwoli, np. w drugiej połowie noweli *Koniec.* Nie żebym nie doceniał części pierwszej z jej mroczną atmosferą kantoru, otwartej piwnicy, stęchlizny, łańcuchów szczękających za oknem — wśród tego samotny człowiek—kupiec Gielbard — zaszczuty przez biedę i wpadający w omdlenie. Tę scenerię zmienia potem autor na inną, mniej efektowną. Tu „zgęszcza" kiłka nocy w jedną, operując — gęsto — wspomnieniami Gielbarda, aż w końcu wyprowadza go na chwilę na górę rozpoznania i otwiera mu oczy na obcość osób i rzeczy. Choć kategorie, jakimi myśli Gielbard, są zbyt literackie („W ogóle zdarzenia mają w sobie coś z ludzkiego organizmu — przyszło Gielbardowi na myśl"), ale manifestuje się tu konieczność wewnętrzna autora, żeby zdarzeń nie pozostawiać w stanie surowym, lecz skupiać je, organizować ku jakiejś — jakiejkolwiek — wystrzelającej idei.

Drugie opowiadanie *Kłamstwa,* zakrawa na reportaż: niby wywiady jakiegoś „ja", autora, z bezrobotnym inteligentem, Mojkiem. Znowu forma nużąca czy źle użyta, choć autor słusznie stara się, aby ten „ja" miał też pewien udział w losach i rozstrzygnięciach Mojka. I znowu właściwe zdarzenia nie dzieją się bezpośrednio, przeświecają przez wynurzenia Mojka przed owym „ja", — ale żeby to zwiększało rezonans, niby metonimicznie, nie, tego nie czuć. Ale za to przejścia Mojka w ponurym wspólnym pokoju, jako już gotowe, nabierają wartości ciekawego studium. Nie chodzi o jeszcze jeden przykład na łajdactwa starego ustroju; o wiele głębsze jest to, że bezrobotni stają się sobie wzajemnie wilkami, nędza rozpętuje w nich dzikie instynkty. Silna scena: jak jeden z lokatorów wspólnego pokoju, tęgi drab, pochyla się nad dogorywającym suchotnikiem i czyha na jego ostatnie tchnienie. Tego Mojka autor wyprowadza potem na górę specyficznej „szczerości", wskutek której staje się on bandytą.

Tworzywo Andrzejewskiego, choć uzbierane metodami innych debiutantów dzisiejszych, nie przywodzi jednak na myśl swoich źródeł, nie cofa się wstecz, — ono się od razu krystalizuje, zdąża ku kształtom; ludzie, raz postawieni, rozwijają się, coś się z nimi dzieje: fakty zwykłe zmierzające jednak ku faktom niezwykłym, symbolicznym. Trzeciego opowiadania, *Ucieczki* np. nie podobna sobie wyobrazić tylko jako pamiętnika z sanatorium, przeplatanego opisami, charakterystykami i przygodami, jak u Buczkowskiego. Coś się tu nie tylko „montuje", lecz także organizuje w żywe ciało. Najpierw całe towarzystwo szpitalne, w nim gra różnych stosunków, charakterów. Na tym tle wybija się suchotnik Andrzej, tym oryginalny, że nie trzyma się życia tak kurczowo jak inni współchorzy. Mobilizacja i przegrupowanie dusz następuje od chwili, kiedy przyjeżdża —i wnet odjeżdża, ucieka—piękna, żądna życia matka Andrzeja. Jej charakterystyka jest świetna, choć dokonana środkami abstrakcyjnymi, („Grała — to możliwe — grała jednak rolę najtrudniejszą i pełną niebezpieczeństw") ponieważ jest to pamiętnik, więc sprawozdanie. W ogóle wyższy intelekt określa tych ludzi i ich pożycie, intelekt surowy, choć łagodny i optymistyczny, nie lubiący łatwych „demaskowań". Chwilami przypominała mi się Brzozowskiego *Książka o starej kobiecie*, gdzie panuje ten sam ton, rozważający zajście przeszłe i powoli dopiero odsłaniające się. Forma powolnego odsłaniania wśród debat, znana niektórym tylko z *Grywałda* Brezy (czemu Grywałd zerwał z Izą, jak się odbyła ta scena), nie jest nowym wynalazkiem. Ale trzeba jej dobrze zażywać i to się Andrzejewskiemu udało, tym razem lepiej niż w opowiadaniach poprzednich.

Mocno rozczarowuje tylko fizjologiczno-moralistyczny obrót, jaki bierze sprawa ucieczki. Okazuje się, że Andrzej jest dzieckiem chybionym: niegdyś w łonie matki miał paść ofiarą niedozwolonego zabiegu, ale zabiegu nie dokończono, dziecku pozostała stąd gruźlica naczyń limfatycznych, która go teraz powoli dobija, więc niby zabieg ma skutek dopiero po latach. „Pachnie" to feminizmem, ale ze znakiem ujemnym, ponieważ dzisiejsze feministki są przeważnie zwolenniczkami życia ułatwionego. Sam jednak morał („nie będziesz spędzał płodu") nie wynika z faktu logicznie. Znam przykład, że podczas wojny jeden ojciec chciał poddać żonę wiadomej operacji; ale gdy zobaczył plamy krwi na stole operacyjnym, żal mu się zrobiło i decyzję cofnął. Urodziła się córka chora na hemofilię, leczenie jej mnóstwo kosztowało, bracia poświęcali dla niej swą krew i jednak zmarła w 15-tym roku życia. Więc albo Pan Bóg chciał powiedzieć: trzeba było operować wtedy; albo może karał już za sam zamiar ówczesny, — w ogóle lepiej nie podpowiadać Panu Bogu.

K. Wyka widzi w *Drogach nieuniknionych* „najbardziej obiecującą książkę najmłodszego pokolenia". W każdym razie, pomimo wspólnych form, jest w niej jakaś odmiana. Zapowiedzi często zawodzą; nie każdy ma szczęście do wydobycia z siebie całej swojej wartości, ruin „przyszłości" liczy każda literatura na kopy.

Wnioski ostateczne: Andrzejewski może by najlepsze pole do popisu znalazł w dramacie. Jego swada epicka jest nie duża, swoje tworzywo rozbudowuje on raczej w kierunku pionowym niż wszerz, niewiele go interesują krajobrazy i uboczne szczegóły i epizodziki, od razu dąży do momentów rozstrzygających, „bohaterskich". Przeszkodą na tej drodze była by mu jednak swada publicystyczna, nabyta w pracy dziennikarskiej, oraz sentencjonalizm.

KAROL IRZYKOWSKI

[1] JERZY ANDRZEJEWSKI: *Drogi nieuniknione.* Warszawa. Wydawnictwo „Prosto z mostu".

JERZY WOLFF

O JEDNYM OBRAZIE

Jeśli pomiędzy dziełem sztuki a widzem powstanie łącznik w postaci wzruszenia, rola sztuki została spełniona.

Chciałbym tu omówić dzieło malarskie, jedno z tych, jakie mamy szczęście oglądać teraz na wystawie sztuki francuskiej w Muzeum Narodowym. Jest to płótno Cézanne'a, jednego z największych jeśli nie największego malarza drugiej połowy dziewiętnastego wieku — martwa natura z jabłkami.

Obraz jest rozwiązaniem pewnego zagadnienia plastycznego. Płótno to podzielić można bardzo ogólnie na dwa plany: pierwszy z nich stanowi stolik z wazą, flaszką i koszykiem, drugi to ściana z rozmieszczonymi na niej rycinami.

Stolik wraz z tym, co się na nim znajduje, tworzy czworokątną piramidę, jej idealny wierzchołek to korek czarnej flaszki, — a więc piramida, figura przestrzenna zestawiona z płaską ścianą.

Barwnie płótno dzieli się również na dwie grupy, dwa plany, w planie pierwszym dominuje czerwień stolika, czerń flaszki i cała gama żółci od ceglastych aż po prawie zielone.

Plan drugi to szarości od ciemno-ołowianych do perłowych, lekkie zielenie, błękity i różowe plamy środkowej ryciny.

W pierwszym planie czerń butelki kontrastuje silnie z bielą wazy, w tle opozycje walorowe są dużo łagodniejsze.

Podstawę, jakby fundament, dla całego płótna stanowi gorąca, głęboka i ciężka czerwień tej strony stolika, która zwrócona jest ku światłu i ku widzowi.

Na górnej i bocznej stronie sześcianu czerwień łamie się, wskutek działania refleksów z góry i z boku przechodzi ona w tony fiołkowo-szare.



P. CÉZANNE — MARTWA NATURA

W ten sposób, po malarsku, kolorem określona została w przestrzeni pozycja owych trzech płaszczyzn.

Barwa lokalna czerwonej draperii, przetykanej niebieskim wzorem, drga przechodząc z ceglastej w purpurę, z cynobru we fiolet.

Tępą biel wazy obramiają złotawe żółcie i błękity, jabłka grają z szarościami ściany; koszyk śpiewa gamą ciepłych i zimnych, cielistych plam.

Można wobec malarstwa utonąć w zachwycie, można przemienić się, eliminując z duszy wszystko, co nie jest wrażliwością na piękno, można zaangażować tu całego siebie, bo przecież plastyka dostarcza także najwyszukańszych wzruszeń zmysłowych.

Ale na to, by odczuć pełnię wzruszenia, nie trzeba w malarstwie szukać anegdoty. Cézanne uczy nas, że piękno jest wszędzie, w koszyku, we flaszce i w jabłku, że nie temat, ale stosunek do tematu decyduje o tym, czy zrodzi się wielkie dzieło.

Obraz jest zestawieniem najróżniejszych elementów, trzeba je zrównoważyć. W omawianym płótnie rolę równoważnika spełniają może wyraźniej niż inne dwie partie tła z prawej strony: ciężka szara plama cienia u dołu i duża oświetlona część ściany ponad nią. Spróbujmy je zasłonić, kompozycja przechyli się na lewo jak waga nierówno obciążona...

JERZY WOLFF

WACŁAW MROZOWSKI

BEZ TYTUŁU

Przechodzisz nocą. I wszystko
oplata ciężki wieniec szczęścia wokół głowy —
o śmieszna i stara kołysko
z bierwion sklecona sosnowych.

I nucisz gorący psalm:
— lulaj, wysnuty z marzenia...
a za oknem na piasku srebrne plamy krwi,
a tam
kołuje inna pieśń jak ziemia
i mocny łuk ściągniętej brwi.

Ulica złota od słońca. Żołnierskie kroki
odchodzą na pola w takt,
górą obłoki, obłoki,
a tam — zaśnieżony trakt.

A na trakcie chata, a w tej chacie
pieśń wysnuta z marzenia:
„Hej, ułani, czemu nie wracacie..."
Ale ich nie ma.

Nie powrócą. Koniec pieśni, kończcie ją
i innej nie śpiewajcie — to smuci,
czyż nie prościej zanucić tą,
że „Jaś nie wróci, nie wróci..."

WACŁAW MROZOWSKI

ŚWIAT KSIĄŻEK

MICHAŁ RUSINEK: *Pluton z dzikiej łąki*. Str. 302. Warszawa. 1937. Gebethner i Wolff.

Wśród młodszego pokolenia współczesnych powieściopisarzy polskich, czyli ściślej określając granice wieku, wśród pisarzy urodzonych w pierwszym dziesięcioleciu naszego wieku, autor *Burzy nad brukiem* i *Człowieka z bramy* należy do mniej licznego grona tych, którzy w swym poglądzie na świat postulatowi woli świadomie przyznają pierwszeństwo przed postulatem poznania. Pociąga to za sobą optymistyczny stosunek do życia, oparty na zaufaniu do własnych sił, do zdolności czynnego i zdobywczego działania. W postawie twórczej takiego pisarza nad analitykiem przeważa obserwator, czyli o talencie rozstrzyga przede wszystkim siła plastycznego widzenia, pogłębiana nie przez intelektualną introspekcję, lecz za pomocą intuicyjnego krystalizowania moralnej prawdy człowieka. W bezpośrednim przeżywaniu wrażeń i doznań życiowych o wartości



MICHAŁ RUSINEK

jednostki rozstrzygą charakter, w literackim przetwarzaniu rzeczywistości obraz świata zdarzeń zewnętrznych, o wyraźnie narysowanych konturach, staje się tylko tłem odpowiednio zorganizowanym dla uzyskania perspektywy potrzebnej do p o k a z a n i a, jak się ten charakter osobisty wyrabia i utrwala. Nie ma tu miejsca na drobiazgowe dociekania psychoanalityczne, skoro idzie o to właśnie, aby n a o c z n i e przedstawić charakter człowieka w doświadczeniach życiowych. Uświadomienie sobie tego zadania sprawiło, że Michał Rusinek, po wcześniejszych próbach powieściowych, w których okazał duży polot wyobraźni fabulistycznej, począwszy od *Burzy nad brukiem* sięgnął do zasobu własnych wspomnień, jako do realistycznego tworzywa literackiego. Nie poszedł jednak drogą mniej lub więcej dokładnego autobiografizmu, lecz użył go tylko za kanwę do kompozycji powieściowej, co łatwo zauważyć z porównania nowej powieści autora z *Burzą nad brukiem*.

Pluton z Dzikiej Łąki Michała Rusinka jest powieścią z życia młodzieży szkolnej, czyli należy do rodzaju bardzo chętnie uprawianego, wydającego utwory o wybitnej wartości i cieszącego się dużą poczytnością. Rodzaj to, bujnie się rozwijający w Polsce odrodzonej (Kaden-Bandrowski, Zyg. Nowakowski, Parandowski, Peiper, Zegadłowicz, jako też Choynowski, Dąbrowska, Gruszecka i in.), mający zaś za sobą piękne tradycje w przeszłości literatury polskiej i powszechnej. Gdy porówna się utwory, okazuje się, że mimo podobieństwa tematyki, każdy z nich jest odrębny. Owa rozmaitość wynika z tła społecznego albo ze środowiska obyczajowego, w mniejszym stopniu z epoki dziejowej, co się wyjaśnia tym, że młodzież w wieku szkolnym jest jeszcze pozbawiona zmysłu historycznego. Rozstrzygającym czynnikiem zróżnicowania jest przede wszystkim indywidualność pisarza, jego pogląd na świat i jego postawa twórcza, czyli problematyka i styl utworu.

W zestawieniu ze współczesnymi powieściami polskimi *Pluton z Dzikiej Łąki* wyróżnia się od razu swym środowiskiem społecznym, a co za tym idzie także kolorytem obyczajowo-psychologicznym w charakterystykach ludzi. Jest to środowisko proletariatu miejskiego, konkretnie umieszczone na tle Krakowa przed wojną i podczas wojny. Główna osoba powieściowa: Ignaś Nawrot, sobowtór Piotrusia Ożelucha z *Burzy nad brukiem*, postać niewątpliwie autobiograficzna, jest synem węglarza, o którym czytamy, że „nie zdawał sobie sprawy z tego, że miał plecy, własne plecy, na których wynosił syna swego ku górze, aby nie musiał dźwigać przez całe życie koszów zwykłego węgla po karkołomnych tylnych schodach do kuchen wielu późniejszych Ślączków". Podobnie, jak w *Burzy nad brukiem* na matce Ożelucha, w *Plutonie z Dzikiej Łąki* na ojcu Nawrota widać skupiony pietyzm autora w opracowaniu charakterystyki człowieka. Charakterystyka to, mimo wyraźny sentyment autora dla tej postaci powieściowej, w całości i w plastycznie uruchomionych szczegółach sytuacyjnych przeprowadzona na wskroś realistycznie. Ten dobry, aż dobroduszny człowiek jest istotą zupełnie żywą i w swej ludzkiej przeciętności bardzo piękną. Takie zaś epizody ze starym Nawrotem, jak spacer niedzielny na błonia, kiszenie kapusty, wreszcie choroba i śmierć, odznaczają się niepospolitą plastyką literackiego opisu. W scenach tych o bardzo urozmaiconej skali barw rodzajowych, jakby wręcz odmalowanych słowami, przez celowe uwydatnienie dobrze zaobserwowanych i zapamiętanych ruchów, gestów lub skąpych wypowiedzi, pospolity człowiek bardzo szarej pracy nabiera wyglądu, rzec można, bohaterskiego, bynajmniej wszakże nie wyidealizowanego, lecz po prostu i bez żadnych pozorów sztuczności objawiającego naturalną a niezamierzoną wzniosłość swego charakteru. Z jakim zaś umiarem realizmu Rusinek go pokazuje, najlepszym tego probierzem motyw naiwnego, lecz szczerego, a głęboko ugruntowanego patriotyzmu, stanowiący nadto jedno z kompozycyjn[illegible] wiązań całego utworu. Na dalszym [illegible]e, ale wyraziście narysowane osoby [illegible] szczupłego otoczenia Nawrotów dop[illegible] malowidła środowiska proletariackiego, z którego ojciec Ignasia wraz z matką Piotrusia Ożelucha z poprzedniej powieści autora doskonale obiektywizują postulat „patosu powszedniej prostoty", sformułowany w swoim czasie przez Kadena-Bandrowskiego, jako naczelne zagadnienie współczesnej polskiej twórczości literackiej.

Środowisko szkolne jest terenem konfliktu dwóch z założenia wrogich sobie światów. Obraz świata nauczycielskiego w przedwojennym gimnazjum galicyjskim, znany autorowi z zewnątrz, czyli z doświadczeń uczniowskich, został uproszczony w charakterystykach germanisty Kantorka, ulubieńca młodzieży i krzewiącego w niej umiłowanie polskości, oraz polonisty Ślączki, postrachu uczniów, karierowicza i w ogóle człowieka bez moralnych skrupułów. Takie paradoksalne kontrasty istotnie zdarzały się w szkołach galicyjskich, co mógłbym poprzeć autentycznymi faktami także z własnego doświadczenia, ale były to, mimo naloty habsburskiego lojalizmu, szkoły z ducha naprawdę polskie, co również mógłbym rzeczowo uzasadnić z osobistych wspomnień. Wydaje mi się zatem, że nie tylko w głośnych *Zmorach* Zegadłowicza, lecz także w *Rubikonie* Nowakowskiego i w *Plutonie z Dzikiej Łąki* Rusinka charakterystyka nauczycielstwa galicyjskiego wypadła w stosunku do rzeczywistości karykaturalnie. W postaci Kantorka dał jednak Rusinek pełne zadośćuczynienie nauczycielstwu galicyjskiemu, w którym bywali też rozmaici Ślączkowie; powieść zresztą nie jest historią. Kantorek otrzymał nadto bardzo starannie skomponowany i subtelnie wykończony rysunek charakterystyczny. Jako studium psychologiczne nauczyciela i artyzmem powieściowego przedstawienia — germanista Kantorek staje na równi z filologiem Rojkiem z *Nieba w płomieniach* Parandowskiego, swoją zaś milczącą zmową narodową z młodzieżą polską zasługuje na trwałą pamięć w dziejach naszej literatury. Nawiasem wspomnieć tu należy o kulcie Sienkiewicza, któremu powieść Rusinka daje jeszcze jedno, nieobojętne a bardzo piękne świadectwo literackie.

Środowisko młodzieży wprowadza nas w główny temat powieści Rusinka. Środowisko to poznajemy nie tylko w szkole, lecz przede wszystkim we wspólnych zabawach na Dzikiej Łące. Są to synowie rodzin ze sfer rozmaitych, złączeni bądź to ławą szkolną, bądź też sąsiedztwem mieszkań, zwłaszcza jednak pokrewieństwem młodych temperamentów. Widzimy ich zebranych razem w karnym plutonie wypraw odkrywczych, walk chłopięcych i innych gier, albo i w pojedynkę poszukujących nieznanych wrażeń i kosztujących znienacka ostrego smaku uświadamiań. Rozmaite są wśród nich skłonności i usposobienia, w dobrym i złym, niezbyt jeszcze moralnie wyrobieni, jednakowo zapalczywi i świata ciekawi, rządzący się już wszakże zasadami honoru i solidarności społecznej. Obraz życia młodzieży przedstawił Rusinek w najmocniejszych barwach, niekiedy z jaskrawym (ale nie przesadzonym) naturalizmem, i w żywo uchwyconym ruchu. Rusinek w ogóle ma ekspresję niezwykle plastyczną: czytając jego książkę, wyraźnie się widzi to, co autor opisuje. Czy to będzie góra rumowiska i śmiecia, niezdobyta jeszcze przez „pluton", czy walka dwóch plutonów, czy wzruszający moment pomocy węglarzowi, czy kapitalne sceny szkolne koleżeńskiego bojkotu Trupiogłówki i jego rehabilitacji, czy też charaktery poszczególnych szeregowców „plutonu", ich wzajemne stosunki osobiste albo chwile doznań życiowych, — wszystko to rozwija się dosłownie przed oczami czytelnika i w pamięci jego pozostawia jasno skonkretyzowane wrażenie. Jest się przeświadczonym, że autor przedstawia to, co rzeczywiście zaobserwował, co zarazem tak przetworzył i zorganizował w swej fikcji literackiej, że to życie „na niby", jakie jest przedmiotem każdego artystycznego opisu, posiada pełną wymowę realnego świata zjawisk.

Odkrywczość realistycznego talentu Rusinka ujawnia się najwydatniej w komponowaniu skrótów i zbliżeń sytuacyjnych i charakterologicznych, ale także w opisach przyrody, miasta i przedmiotów martwych, zawsze bardzo zwięzłych i świeżo czyli samodzielnie widzianych. Styl Rusinka, w ogóle dosadny i jędrny, jest bardzo obrazowy także w formie językowej. Pewna przemijająca skłonność do barokowej przesady, widoczna w lirycznym prologu *Plutonu z Dzikiej Łąki*, pięknym zresztą opisie krakowskiego kiermaszu na Emaus, została przez autora ujarzmiona z chwilą, gdy począł odtwarzać realny świat zjawisk. Wydobył go zaś w swej nowej powieści ze wzruszenia nad wspomnieniami czasów i ludzi minionych. W rzeczywistości nie mógł już odnaleźć Dzikiej Łąki, która znikła pod nowo wybudowanymi domami, ale odnalazł ją w swej pamięci i utrwalił na zawsze w pięknie artystycznego opisu.

KAZIMIERZ CZACHOWSKI

Cukiernia ZIEMIAŃSKA Poleca swoje znakomite wyroby

KAZIMIERZ SEJDA: *C. k. dezerterzy*. Str. 286. Warszawa 1936. Biblioteka Polska.

Opowieść Sejdy wywodzi się bezwątpienia z cienia haškowego Szwejka — „dzielnego wojaka", ale również i Remarque'a. Bo owe wspominki ze służby w armii starej monarchii habsburskiej z początku r. 1918 i późniejsza dezercja autora z jej szeregów mają taką temperaturę, jaką i dzieła powyższych pisarzy. Zastrzegam jednakże, że chodzi mi jedynie o wyprowadzenie rodowodu „a t m o s f e r y" — jeżeli tak można powiedzieć — gdyż opowieść oparta jest na materiale bezwzględnie własnym, w lwiej części prawdziwym, przetasowane zostały tylko czasokresy, ludzie i miejsca. Jeśli zaś istnieje inna jeszcze wspólność z Haškiem czy Remarque'iem, to w kilku zaledwie miejscach, ale zaznaczona tak niewidocznie, że modnego ostatnio zarzutu plagiatorstwa na autora *C. k. dezerterów* nie rzuci napewno.

Historia zaczyna się — jak już wspomniałem — na początku r. 1918, kiedy położenie t. zw. „państw centralnych" przedstawiało się tragicznie, naczelne dowództwo armii austriacko-węgierskiej szukało bezcelowo wyjścia z denerwującej i wróżącej klęskę sytuacji, a liczne ofensywy nad Isonzo, Piawą i Tagliamento nadaremnie usiłowały przełamać opór frontu włoskiego. W tym więc czasie autor — główny bohater opowieści, występujący tu pod nazwiskiem Kania, z powodu ukończenia lat 18-tu został powołany do służby. Mimo sztuczki t. zw. „uwalniacza", który wywołał krótkotrwały a skomplikowany artretyzm, połączony z opuchnięciem stawów — autor został wysłany na front. Nie długo to popasał, usiłując cały czas bezskutecznie dostać się do niewoli, i za wypowiadane gośno poglądy na wojnę dokumenty jego zostały opatrzone stempelkiem „*p. v.*", *politisch verdächting*, a jego samego przeniesiono do obozu politycznie podejrzanych. I tak rozpoczął karierę „zdrajcy", „zakały wojska", „podżegacza" lub dla odmiany „parszywej owcy" — już w Hinterlandzie, w kraju za frontem.

Właściwy świat tej książki to tyły armii austriacko-węgierskiej, ów sławny Hinterland. Więc najprzód obóz politycznie podejrzanych i jeńców wojennych, w przeważnej części najmniej mających wspólnego z polityką, istna wieża Babel czekających z utęsknieniem na koniec wojny; Niemcy, Węgrzy, Polacy, Czesi, Ukraińcy, Słowacy, Słoweńcy, Chorwaci, Dalmatyńcy, Serbowie, Włosi, Żydzi, górale z Hercegowiny, a nawet Cyganie — odpryski śmiesznego zlepka, jakim była monarchia austro-węgierska. W ten świat skorumpowanych dowódców i komendantów pozafrontowych, mających na celu tylko kradzież, rozpijaczonych, skretyniałych; świat oficerów walących ordynansa-jeńca w zęby za źle wyczyszczone buty — w ten świat byliśmy już wprowadzeni przez powieściopisarzy. Ale nie należy się wzdragać przed pójściem tam jeszcze raz do złośliwców bardziej pomysłowych niż sztubacy, dowcipnych nicponiów, kpiących z losu, beztrosko wesołych mimo zmartwień, wpychających w studnię samobójstwa czy prowadzących pod szubienicę. I warto później uczestniczyć w śmiałej ucieczce „c. k. dezerterów" z obozu, w drodze do swoich przez skazaną na zagładę monarchię, okradaną, uciskaną, łupioną — teren prawdziwego sabatu złodziejskiego — aż wreszcie zamknąć książkę dniem 31 października 1918 r., pamiętnym i dżdżystym wspomnieniem, kiedy fronty przestały istnieć i z nimi śmieszna monarchia, a w każdym kraju koronnym powstały pod własnymi sztandarami rządy narodowe.



KAZIMIERZ SEJDA

Nie potrafią zniechęcić do książki nieczęste na szczęście grzechy językowe w rodzaju: „nawzajem podał adres, który brzmiał na inne nazwisko" (str. 120) lub niepotrzebny barok stylu.

Drobne usterki okupuje całość książki niezwykle barwna i żywa, splendor nowego talentu narracyjnego, wreszcie niezmącona optymistyczna pogoda, przypominająca najlepsze wzory angielskie (Woodehouse). Dawno nie było wśród debiutów prozatorskich takiego tchnienia świeżości.

HENRYK HUZIK

Proszek od BÓLU GŁOWY dla dorosłych ze zn. fabr. KOWALSKINA stosuje się również PRZY PRZEZIĘBIENIU GRYPIE i KATARZE

TANI BAZAR KSIĄŻKI
kampania wiosenna
przynosi nowe okazje. Między tysiącem innych:

Augustyn św. Wyznania	2.—	1.—
Brückner. Słownik etymologiczny języka polskiego	54.—	22.—
Doliński. Dzieje Polski	2.60	—.80
Foerster. Szkoła i charakter	12.80	2.25
Marshall. Zasady ekonomiki	20.—	4.—
Serejski. Historia starożytna	8.—	1.20
Śliwiński. Monografie, 5 tomów	21.—	7.50
Stefanowski. Brydż racjonalny	4.50	2.50
Jak gotować dobrze, smacznie i tanio	3.—	—.50
Mały słownik języka polskiego		6.90
Słownik staropolski, str. 999		2.40

KATALOGI BEZPŁATNIE
WARSZAWA M. ARCT NOWY ŚWIAT 35

SZTUKA I ANTENA

JÓZEF CZYŚCIECKI

O HUMORZE RADIOWYM

UWAGI OGÓLNE

Zagadnieniu komizmu, humoru i dowcipu psychologia i estetyka poświęciły niejedną kartę. Istnieje wiele definicyj tych pojęć bardzo mądrych i bardzo z sobą niezgodnych. Niewątpliwie dociekania teoretyczne na temat mechanizmu psychologicznego humoru i jego tajemnic artystycznych mają swoją poznawczą rację bytu, nie wpływają one jednak wcale, a przynajmniej prawie wcale, na „praktykę humorystyczną". Można twierdzić z całą chyba słusznością, że połknięcie wszystkich rozpraw o humorze nie nauczy nikogo twórczości humorystycznej; w odbiorcy zaś nie wyrobi poczucia humoru. Najlepsze dowcipy tworzą i najserdeczniej się śmieją ludzie nie mający pojęcia o teoriach analizujących ich przeżycia w tej dziedzinie.

Jeżeli przyjąć, że radio jest nowym, odrębnym środkiem wyrazu artystycznego, XI-ą Muzą, — nie wszyscy chcą się na to zgodzić, — trzeba uznać, że humor radiowy jest również odrębnym, swoistym zjawiskiem artystycznym i psychologicznym, nie mieszczącym się całkowicie w ramach ustaleń teoretycznych, traktujących problem komizmu w oderwaniu od właściwości radia. Można by więc mówić o „palącej konieczności" stworzenia teorii humoru radiowego. Oczywiście, przydałaby się. Każdy „robiący" w humorze radiowym chętnie przeczytałby uczone dzieło, aby się dowiedzieć, że słuchacze śmieją się z tego co nie jest dowcipne; słuchacz zaś, aby się poinformować, z czego śmiać się należy, mimo że się śmiać nie chce. Wątpię jednak czy obaj — t. j. nadawca humoru i odbiorca — wyciągnęliby z tej wiedzy wnioski praktyczne.

Zresztą teoria wyrasta z praktyki, analizuje ją bowiem i określa. Praktycy radiowi zatem, a przynajmniej niektórzy z nich, wynieśli zapewne z doświadczeń mikrofonowych ogólną wiedzę o tym, czym jest „humor radiowy". Prawidła tego humoru nie zostały skodyfikowane, ale są praktykowane. Wiedzą oni, co się do radia nadaje, a co nie, i orientują się z grubsza, jaką dana audycja wywoła reakcję. A o to przecież właściwie chodzi.

TRUDNOŚCI HUMORU RADIOWEGO

Wyników działalności ludzkiej na żadnym polu nie wolno oceniać w oderwaniu od przeszkód, jakie działalność ta musi pokonać. Rekordu sportowego biegu płaskiego nie można porównywać z rekordem biegu z płotkami. A właśnie płotków tych — i to bardzo wysokich — artystyczna twórczość radiowa ma mnóstwo. Wymieńmy niektóre.

I. Niewidzialność.

Ucho jest wprawdzie nierównie inteligentniejszym pośrednikiem między sztuką a jej odbiorcą, — jeżeli chodzi o muzykę jedynym i niezastąpionym, — cóż kiedy i ono jest dość nieporadne, leniwe, ociężałe, a czasem wręcz głupawe. Reaguje żywo na słowo, gdy jednak słowo to zbyt daleko odbiega od mowy potocznej, ucho nie może nadążyć z przekazywaniem go świadomości, zniechęca się i głuchnie, jeżeli nie podeprze go ruchliwy, aktywny i inteligentny przyjaciel — wzrok.

Humor radiowy skazany jest wyłącznie na mówienie do ucha słuchacza. Niełatwa to sprawa. Mimika i gest aktora, dekoracja i kostium — te jakże potężne czynniki oddziaływania na wyobraźnię — w radiu nie mogą dojść do głosu. Pozostaje tylko słowo i dźwięk i one muszą wziąć na siebie cały ciężar zabawienia słuchacza. Czyż można się dziwić, że nie zawsze udaje im się wywiązać z zadania?

Niewątpliwie istnieje gdzieś w możliwościach ludzkich — na razie jako czysta idea, jako niewypełniona treścią kategoria estetyczna — prawdziwy „humor radiowy", t. j. taki, który da się tylko wyrazić i wywołać przez radio, dla którego radiowa niewidzialność będzie nie przeszkodą, lecz istotnym i koniecznym, pożytecznym i twórczym warunkiem estetycznego wyrazu. Będzie to humor czysto słuchowy, wywołujący w słuchaczu uczucie swoistego dla humoru zadowolenia środkami najbardziej celowymi artystycznie, a jednocześnie niewymienialnymi na inne, środkami ściśle radiowymi, własnymi, właściwymi technice radiowego nadawania i warunkom radiowego odbioru. Humor ten będzie posługiwał się własnym, odrębnym językiem artystycznym, w którym słowo, dźwięk i muzyka wejdą z sobą w nowe zupełnie stosunki i zależności, aby stworzyć radiową metaforę, skutecznie pod względem siły i jakości wrażenia artystycznego działającą na ośrodki apercepcyjne słuchacza.

Doświadczenia radiowe nieraz już chwytały ten nowy humor za ogon. „Kukułka Wileńska" zwłaszcza często trafiała w sedno rzeczy, dając dowcipy *par excellence* radiowe. Przypomnę jeden, prościutki, lecz jakże jako forma odkrywczy: rozmawiają czule ze sobą kochankowie; słowa ich tracą stopniowo sens ludzki, roztapiają się w pieszczotliwych deformacjach, aż wreszcie przechodzą w świergot ptasi. W słuchowisku *Nikotyna* mieliśmy obraz słuchowy działalności narządów ciała ludzkiego. Obraz pomyślany artystycznie w ten sposób, że można go zobaczyć tylko uchem. Ewentualne ukazanie go oczom w jakimś filmowym tłumaczeniu zabiłoby jego „plastykę", sprymitywizowałoby „wizję". Bo widzialność bywa czasami wrogiem fantazji, zbytnio ją uziemia.

„Wesoła Syrena" Hemara p. t. *25-lecie Polskiego Radia*, której treścią była rozmowa Tadeusza Bocheńskiego z sobą samym za lat 15, była również nie tylko tematycznie, ale i formalnie, radiowym pomysłem humorystycznym. Trudno sobie wyobrazić realizację tego pomysłu i sens artystyczny takiej realizacji w warunkach widzialności.

Także moja parodia akustyczna p. t. *Rzewna opowieść o miłości Rymwida i Azalii* była usiłowaniem zabawienia słuchacza dowcipami, które poza radiem nie mogłyby się narodzić.

Przytoczone przykłady, wybrane na chybił trafił, być może więc nie najlepsze, świadczą jednak o tym, że sprawa humoru radiowego nie jest sprawą beznadziejną. Droga jednak wiodąca do jakichś trwalszych, powszechniejszych i poważniejszych zdobyczy formalnych będzie długa i uciążliwa, jest bowiem wiele trudności do pokonania i po stronie mikrofonu i po stronie głośnika.

Po stronie mikrofonu: 1) trzeba by gorliwiej zająć się wzbogaceniem kuchni akustycznej. Nie chodzi tu tylko o udoskonalenie i pomnożenie ilości przyrządów, produkujących rozmaite efekty dźwiękowe, ale przede wszystkim o wytworzenie sposobów akustycznego wyrażania myśli bez pomocy słowa. 2) Reżyser radiowy musi przezwyciężyć w sobie nałóg wizualnego odczuwania zjawisk, musi myśleć uchem i zmusić aktora do liczenia się z niewidzialnością. — 3) Musi się znaleźć dość liczny zastęp dobrych autorów radiowych, znających prawa mikrofonu i traktujących twórczość radiową nie tylko jako źródło zarobku. Autorów, posiadających ambicję artystycznego pionierstwa radiowego.

Od strony głośnika: największa trudność to nauczenie słuchacza rozumienia przenośni akustycznych i myślowego kojarzenia treści znaków dźwiękowych. Trzeba tu słuchaczowi pewne rzeczy narzucić, do których z czasem się przyzwyczai. Zwracano uwagę na to, że starsi ludzie nie interesujący się filmem, gdy znajdą się przypadkowo w kinie, nie mogą zrozumieć najprostszych metafor filmowych, z którymi świetnie dają sobie radę obyte z kinem kucharki. Podobnie jest i z radiem. Słuchacz z początku będzie klął z powodu jakichś dziwactw i niezrozumiałości akustycznych, z czasem jednak do nich przywyknie i będzie je świetnie rozumiał.

Naturalnie „humor radiowy" w tym znaczeniu, o jakim mówiliśmy wyżej, to nie to samo co humor w radiu lub humor przez radio. Nawet gdyby z czasem udało się stworzyć radiową sztukę humorystyczną, nie wystarczy ona do wypełnienia ram programowych tego działu.

II. Warunki odbioru humoru radiowego.

Wiadomo, jak wielką rolę w reakcji na zjawiska komiczne w ogóle, a dowcip w szczególności, odgrywa nastrój, nastawienie psychiczne, środowisko, w którym się człowiek w danej chwili znajduje, otoczenie itp. Widz teatralny czy kabaretowy, wybierając się na komedię czy rewię, idzie do przybytku produkującego humor z pewnym wewnętrznym postanowieniem poddania się jego działaniu. Płacąc za bilet, już z góry przesądza, że będzie się bawił, w przeciwnym bowiem razie nie narażałby się na niepotrzebny wydatek i stratę czasu. Jeżeli się zdecydował na pójście do teatru, to dlatego, iż przewiduje, że to mu się opłaci. Przewidywanie to opiera się bądź na sugestii znajomych, którzy go na dane widowisko namówili, bądź też na przekonywujących argumentach ogłoszeń, bądź wreszcie na sympatii do autora, którego zna, lub sztuki, którą czytał, albo aktorów, których uwielbia. Tak nastrojony wewnętrznie widz ma apetyt humorystyczny. Rzuca się więc na każdą potrawę, którą mu podadzą. Przyszedł po to, żeby się śmiać, więc korzysta z każdej okazji, jaka się nadarzy.

Ale nie to jest jeszcze najważniejsze. Prawdopodobnie sam apetyt nie wystarczyłby do łapczywego spożywania dań humorystycznych, gdyby widz sam jak kołek siedział na widowni. Ale przecież ze wszystkich stron otaczają go ludzie, obdarzeni takim samym apetytem. Wszyscy znaleźli się w określonej porze, w określonym miejscu, aby wspólnie poddać się działaniu humoru. Wszyscy zrzucili z siebie na ten czas pobytu w teatrze brzemię trosk i zwykłych zainteresowań życiowych, i zebrali się razem w sali, która już samym swym wyglądem odrywa ich od codzienności, po to, aby się rozerwać, zabawić. Jakże łatwo wywołać śmiech w gronie ludzi, którzy czekają na skinienie palca!

Publiczność zebrana na widowni potrafi śmiać się serdecznie z najbłahszego dowcipu, który powiedziany poza spektaklem w prywatnej rozmowie wydałby się głupi i zgoła niedowcipny. Śmiech jest zaraźliwy. Kilka osób bardziej skłonnych do śmiechu rozgrzewa resztę. Sala cieszy się i klaszcze z byle powodu. Naturalnie sala potrafi również gwizdać i rzucać zgniłymi jajami, gdy jej się program nie podoba, ale to oczywiście nie przeczy słuszności spostrzeżenia, że humor dobrze się czuje w gromadzie ludzkiej.

Jakże odmiennie i niekorzystnie przedstawiają się warunki odbioru humoru radiowego. Słuchacz słucha w pojedynkę lub w małym gronie. Otworzył aparat w ostatniej chwili bez żadnego przygotowania wewnętrznego. Nie zdołał się oderwać od otaczającej go codzienności. Siedzi przecież w swym własnym mieszkaniu, przesyconym rzeczami i zdarzeniami, które rozpraszają jego uwagę. Słuchacz nie przychodzi na audycję, lecz audycja przychodzi do niego. Jakże często nie w porę. Głośnik gada do lampy, w której świetle poza słuchaniem słuchacz zajmuje się innymi sprawami. Nikt go nie zaraża śmiechem, ani on nikogo. Słowa padają w atmosferę nie tylko nie sprzyjającą humorowi, ale czasami wręcz wrogą. Z trudem docierają do świadomości słuchacza, który przyjmuje je niechętnie, nieufnie, z rezerwą, na zimno. Każdy dowcip niepodparty śmiechem innych ludzi więdnie w chwili narodzin, brzmi fałszywie, wydaje się sztuczny, zrobiony, nie wywołany potrzebą nadawcy i odbiorcy. Oczywiście i radio ma sposoby na przezwyciężenie obojętności słuchacza i zmuszenie go do czujnego nastawienia uszu,—będziemy o tym później mówili, — nie da się jednak zaprzeczyć, że ogólnie biorąc, warunki odbioru humoru radiowego działają antyhumorystycznie.

III. Trudności tematyczne.

Humor miłuje wolność. Nie znosi kagańca. Wszelkie ograniczenia hamują jego rozpęd, odbierają mu siłę oddziaływania na słuchacza. Zamknięty w klatce blednie, więdnie, chudnie, opuszcza skrzydełka i nie chce śpiewać.

Dowcip nie umie być grzecznym dzieckiem, dobrze ułożonym, paplającym wyuczone wierszyki z czytanek dla dzieci i siedzącym spokojnie z rączkami złożonymi na kolanach. Dowcip to łobuz nie liczący się z zasadami dobrego wychowania; szaławiła i batiar, dla którego „nie ma nic świętego", który nie znosi słowa „nie wypada".

Dowcip wreszcie to zawadiaka, który nie bardzo nadaje się do t. zw. pracy konstruktywnej. Lubi walczyć, owszem, ale raczej z czymś, niż o coś. Dowcip nie chce brać na siebie roli propagatora haseł, gloryfikatora osób, spraw i czynów. Przeciwnie. Jego żywiołem, w którym najlepiej się czuje, jest krytyka, negacja, niedyskrecja, zaczepianie, ośmieszanie, nicowanie, podstawianie nogi autorytetom odwartościowywanie wartości, odkłamywanie „prawd", zdzieranie masek i odbijanie tynku.

Studio radiowe „z natury rzeczy" nie może dać humorowi tego klimatu wolności i swobody, które uważa się za *conditio sine qua non* możliwości rozkwitu humoru. Można by naturalnie nad tą „naturą rzeczy" podyskutować. Zastanowić się, czy i jak dalece „wrażliwość tematyczna mikrofonu" może być uznana za dogmat. Osobiście stoję po stronie tych, którzy twierdzą, że można by dowcipowi radiowemu popuścić trochę cugli. Ponieważ jednak problem „cenzury radiowej" należy już raczej do dziedziny politycznej, trzeba się z nim w tym miejscu liczyć jako z faktem. Zresztą, każdy kto nie będzie chciał się uciekać do demagogii, musi przyznać, że ograniczenia tematyczne swobody humoru istotnie są w pewnych granicach konieczne i istniałyby w każdym ustroju i w każdej sytuacji politycznej. Radio bowiem, jako instytucja, zawsze będzie służyć pewnym celom politycznym, społecznym, oświatowym, wychowawczym i t. d., którym w pewnym stopniu podporządkować musi względy artystyczne i rozrywkowe.

Wychodząc z tego oportunistycznego założenia, musimy się pogodzić z tym, że pewne obszary, po których zwykł brykać dowcip, będą w radiu ogrodzone drutem kolczastym.

Humor nieprzyzwoity. Freudyści wyjaśnili, dlaczego tak wiele energii humorystycznej poświęca człowiek sprawom związanym z wydzielczymi i erotycznymi funkcjami organizmu. Myliłby się, kto by chciał twierdzić, że dowcipy skatologiczne i erotyczne mają podaż i popyt tylko w sferach na najniższym poziomie kultury. „Pieprzne" dowcipy tworzą przecież i konsumują również ludzie bardzo inteligentni — wielcy pisarze, artyści, uczeni, — a t. zw. słowa nieprzyzwoite zyskały sobie prawo obywatelstwa nie tylko w literaturze, ale i w wypowiedziach dyplomatów i wielkich mężów stanu. Że sprawy i tematy z dziedzin „nieprzyzwoitych" mogą być tworzywem wysokowartościowych artystycznie i humorystycznie dowcipów, nie trzeba chyba udowadniać (vide „Fraszki"). Nawet wstydliwe radio dało wyraz temu przekonaniu, puszczając w ramach „Wesołej Syreny" humoreskę pod tytułem *Waterloo*, której osią komiczną było niecenzuralne słowo — *mot de Cambronne*.

Mimo wszystko jednak, co dałoby się w obronie dowcipów nieprzyzwoitych powiedzieć, trudno było by zgodzić się z tym, że zasadniczo ten rodzaj humoru do radia się nie nadaje. Wydaje się to trochę dziwne, bo ostatecznie skoro „szary człowiek" może bez szkody dla zdrowia fizycznego i moralnego przeczytać pieprzny dowcip w piśmie humorystycznym lub usłyszeć go w kabarecie, czemu miałby się gorszyć, usłyszawszy go przez radio. A jednak to nie to samo. Co innego jest sięgać po owoc zakazany z własnej woli, a co innego otrzymać go niechcący. Czytelnik pisma humorystycznego, czy widz kabaretowy, sam szuka tego rodzaju dowcipu, słuchacz radiowy zaś chwyta go często wbrew swej woli.

Oczywiście w tej trosce o czystość dusz słuchaczy nie należy iść za daleko. W audycjach specjalnych, o charakterze kabaretu literackiego, nadawanych w godzinach późnych i przeznaczonych dla dojrzalszych pod każdym względem słuchaczy, można by, moim zdaniem, rozluźnić nieco obyczaje radiowe, w tym naturalnie jedynie wypadku, jeżeli za takim odstępstwem od zasady przemawiałby ważny interes artystyczny.

Humor polityczny. Na satyrę polityczną nie ma właściwie miejsca w radiu. A szkoda, bo znowu olbrzymią dziedzinę humoru uniedostępnia się słuchaczowi. Szkoda — z punktu widzenia gustów humorystycznych słuchacza — tym większa, że zapotrzebowanie na humor polityczny jest wielkie. Dowód: powodzenie dialogów Aprikozenkranca i Untenbauma, które dawały namiastkę tego humoru. Bo taki już jest „szary człowiek", że lubi sobie pokpić z władzy. Sprawia mu to ulgę.

Znowu, aby nie być demagogiem, nie można wbrew rzeczywistości rzeczywistej wymagać, aby radio — jako instytucja państwowa — dało satyrykom politycznym wolną rękę. Muszą tu istnieć ograniczenia, nawet dość daleko idące. To nie ulega wątpliwości i wynika „z natury rzeczy". Ale zbytnia gorliwość cenzuralna może czasami przekreślać cel, któremu chce służyć. Nie należy bowiem zapominać o tym, że humor nie tylko rani tego, w kogo mierzy, ale i rozbraja tego, kto z nim walczy. Humor neutralizuje nagromadzone w społeczeństwie niechęci, uprzedzenia i niezadowolenia; w niewinny sposób wyładowuje społeczną potrzebę krytyki; roztapia w uśmiechu poczucie krzywdy, które pozbawione ujścia skamieniałoby w uczucie niepożądane.

„Prawdziwa cnota krytyk się nie boi" — powiada znana sentencja — i myli się. Bo nawet prawdziwa cnota bywa megalomanką i ma skłonności do autoadoracji. A że przy tym jest zazwyczaj bardzo poważna i majestatyczna, nie lubi, gdy swawolny wietrzyk satyry igra z jej starannie udrapowaną togą, odsłaniając to, o czym się nie mówi i zaglą-

dając tam, gdzie wzrok nie sięga. Gdyby prawdziwa cnota nosiła zamiast togi kostium kąpielowy — co przecież cnocie nie przeczy — frywolny wietrzyk znalazłby się w kłopocie. Nie miałby z czym igrać. Ale cnota woli togę... i, praktycznie rzecz biorąc, humor radiowy musi się z tym jej upodobaniem liczyć.

Może warto było by w tym miejscu przypomnieć cnocie prztyczka, jakiego dał jej w zadarty dumnie nosek Marszałek Piłsudski. Kilka lat temu cieszyła się wielkim powodzeniem bardzo zjadliwa „Szopka Polityczna", obśmiewająca bezlitośnie znakomitości świata politycznego. Otóż pewnego dnia Marszałek zaprosił „Szopkę" do Belwederu. Na wykonawców i autorów padł blady strach, który prędko ustąpił miejsca ogólnej wesołości. Okazało się bowiem, że „Szopka" ma grać na posiedzeniu Rady Ministrów, które Marszałek w tym celu zwołał również do Belwederu. Rada Ministrów *in corpore* przejrzała się w krzywym zwierciadle. Jak tam było z togami na tym niezwykłym posiedzeniu gabinetu, nie trudno sobie wyobrazić.

Może z tego fakciku należało by wyciągnąć pewne konsekwencje...

I n n e s p r a w y d r a ż l i w e. Radio, jako instytucja państwowa, nie może sobie pozwolić na danie humorowi pełnej swobody nie tylko w zakresie tematów wyżej omówionych. „Z natury rzeczy" musi zachować pewien obiektywizm i nadrzędność w ocenie zjawisk życia społecznego i kulturalnego. W rezultacie nie może pozwolić humorowi na zaczepianie i ośmieszanie tych uczuć, spraw i osób, które dostatecznie liczna grupa społeczna uważa za święte i nietykalne. Wszelkie szarganie „świętości", nawet tych w cudzysłowie, spotkałoby się w radiu z burzą protestów licznego odłamu słuchaczy. I znowu nie można tu wysuwać analogii z teatrem, kabaretem, książką lub pismem. Bo tam widz lub czytelnik ma możność wyboru, płaci za towar, który c h c e nabyć. Radiosłuchacz zaś płaci abonament za całą produkcję radiową i — jeżeli jest dość silny liczebnie — czuje się z tego powodu w prawie żądać, aby za jego pieniądze nie obrażano jego uczuć i nie wyśmiewano jego poglądów.

C o z o s t a ł o? Łatwiej wymienić to, czego w radiu nie wolno, niż to co wolno. Nie dlatego, aby rzeczy zakazanych było mniej niż dozwolonych, ale dlatego, że te pierwsze łatwiej dadzą się określić w formułach ogólnych. Praktycznie biorąc, każdy temat może być polem dla popisu humoru radiowego, o ile da się wyrazić środkami radiowymi (słowo, dźwiek, muzyka i ich kombinacje) [illegible] usiłuje przekroczyć tych [illegible] wiliśmy.

[illegible] ch ramach możliwości tematyczne są nieograniczone, jak nieograniczoną jest ilość możliwości kompozycyjnych w wąskich, zdawało by się, ramach 12-tu tonów. Byłoby więc przesadą twierdzenie, że ograniczenia tematyczne humoru radiowego odbierają mu w ogóle siłę i zdolność rozwoju. Dziedzina treści myślowych, w których przejawia się humor, jest tak olbrzymia, że nie ma tak wielkich ograniczeń tematycznych, aby poza nimi nie została jeszcze nieskończoność elementów, którymi może operować humor radiowy. Trzeba tylko, aby autorzy radiowi nie szli po linii najmniejszego oporu i nie ulegali nawykom wyniesionym z pozaradiowej twórczości humorystycznej, lecz aby wyszli trudnościom naprzeciw i starali się budować humor z tego materiału, jaki im radio zostawia do dyspozycji.

IV. H u m o r d l a w s z y s t k i c h.

Humor jest artykułem pierwszej potrzeby jak chleb.

Jakie stąd trudności wynikają dla radia? Ano trzeba nakarmić głodne rzesze. Ale czym? Nie każdy żołądek znosi ten sam pokarm. T. zw. poczucie humoru jest bardzo kapryśne. Wiemy, że ludzie z jednej sfery, żyjący w podobnych warunkach ekonomicznych i kulturalnych, posiadający jednakowe wykształcenie, wykazują bardzo odmienne gusty humorystyczne. To, co dla jednego jest dowcipne, drugiemu wydaje się głupie lub niesmaczne i odwrotnie.

W zasadzie wszyscy ci ludzie, którzy posiadają radio, mają prawo do humoru radiowego i to takiego oczywiście, który by w pewnym stopniu przynajmniej odpowiadał ich gustom, tak różnym jak zawody, w których pracują i środowiska, w których się obracają. Czyż można w tych warunkach w imię wzniosłego maksymalizmu estetycznego wymagać od radia, aby dawało humor tylko w najlepszym gatunku artystycznym? Nie można tu się uciekać wykrętnie do formuły „o równaniu wzwyż". Żeby coś podciągać, trzeba o to coś zaczepić. A żeby zaczepić, trzeba się do tego czegoś przybliżyć. Tak już jest niestety, że aby podnieść coś z ziemi, trzeba się najpierw nachylić. Piękny dowcip absurdalny, wspaniały kalambur, olśniewająca gra słów, komizm wolt logicznych, żonglerka wyrafinowanymi metaforami humorystycznymi, ucieszne figle psychologiczne i filozoficzne, — wszystko to nie podniesie nas na wyższy poziom kultury humoru, dopóki masy te nie przejdą ogniw pośrednich, dopóki ich się nie wyszkoli i nie da im klucza do zrozumienia dowcipu w lepszym gatunku. Gdyby radio chciało iść po linii maksymalizmu estetycznego, służyłoby garstce wybranych. Olbrzymia większość słuchaczy po prostu nie słuchałaby niezrozumiałych dla siebie audycji i w rezultacie w ogóle zrezygnowałaby z radia. Należy wątpić, czy takie konsekwencje maksymalizmu estetycznego można by uznać za kulturalnie pożyteczne.

Trzeba się więc pogodzić z faktem, że radio musi — „z natury rzeczy" — budować swój program audycyj humorystycznych na różnych poziomach artystycznych. Nie jest to równoznaczne z hołdowaniem gustom gawiedzi. Nie, chodzi tu o co innego. O punkt wyjścia, o znalezienie języka dla słuchacza zrozumiałego, takiego języka, który da się użyć właśnie do przekonania słuchacza, że należy rozpocząć wędrówkę w górę i przechodzić stopniowo po drabinie rozszerzonych zainteresowań na coraz to wyższe piętra audycyj i humoru radiowego.

Dziwna rzecz, że jeżeli chodzi o muzyczną stronę działalności radiowej, ta konieczność uwzględniania różnowartościowych gustów słuchacza spotyka się ze zrozumieniem, a przynajmniej nie wywołuje poważniejszych sprzeciwów. A przecież analogia jest tu chyba zupełna.

Naturalnie budowanie programu na różnych poziomach poczucia humoru nie powinno w konstrukcji przypominać piramidy, t. zn. nie należy dawać najwięcej audycyj popularnych, a najmniej wysokowartościowych artystycznie. Skład bowiem ilościowy radiosłuchaczy według poziomów intelektualnych bynajmniej nie przypomina piramidy, jak to na pozór mogłoby się zdawać. Według statystyki, ogłoszonej w *Małym Roczniku Statystycznym* z roku 1936, w dniu pierwszym maja 1934 r. prawie 40% radiosłuchaczy reprezentowali urzędnicy i nauczyciele, blisko 20% zawody wolne i kupcy. Dopiero pozostałe 40% słuchaczy — to rzemieślnicy i robotnicy (13,1%), rolnicy (7,6%), szkoły, szpitale, świetlice (1,2%) i inni (18,7%).

W każdym razie jednak należy przypuszczać, że procentowo nadal najliczniejszą grupę stanowią ludzie o średnim lub prawie średnim wykształceniu. Ta grupa więc niewątpliwie może wyłonić z siebie audytorium dość liczne i inteligentne na to, aby warto było zatroszczyć się o dostarczenie mu strawy humorystycznej nie z kotła kuchni polowej, lecz z luksusowego zakładu gastronomicznego.

V. D u ż o i p r ę d k o.

Warunki działalności radiowej przypominają warunki pracy w redakcji dziennika. Trzeba codziennie wypuścić na świat jakiś program i nie wolno się powtarzać. Czy można się dziwić, że praca w atmosferze gorączki i pośpiechu nie zawsze daje wyniki zadowalające krytyków, a nawet poczciwego i dobrodusznego słuchacza? Jak w dzienniku zdarzają się gaffy, pomyłki, przeoczenia, fałszywe informacje i wsypy, jak styl dziennikarski niewiele ma wspólnego z kryniczną czystością mowy literackiej, — tak i w radiu nie da się uniknąć potknięć i zgrzytów, nie da się otrzymać stałego przymierza, jeżeli już nie z doskonałością, to przynajmniej z poprawnością. Radio to maszyna, która nie może stanąć, która musi iść, którą trzeba za wszelką cenę utrzymać w ruchu. Co zrobić, gdy zabraknie dobrego paliwa, gdy się wyczerpie węgiel? Trzeba go zastąpić koksem, torfem, drzewem, czy innym możliwym w danych warunkach do zdobycia materiałem opałowym. Tak samo oczywiście sprawa przedstawia się na wąskim odcinku humoru radiowego. Zapotrzebowanie na humor jest wielkie, a twórczość uboga.

Ilość jest wrogiem jakości. Dopóki literaci nie zainteresują się żywiej radiem i nie dostarczą mu takiej ilości materiału, która umożliwi właściwą selekcję, zawsze — nie tylko z powodów omówionych wyżej w pkcie 4-tym, — znajdzie się w programie radiowym pewna ilość audycyj, które wybrednego smaku nie będą mogły zadowolić. To znowu jest konieczność związana z ową „naturą rzeczy", kilkakrotnie już, gdy była mowa o trudnościach radiowych, wspominaną.

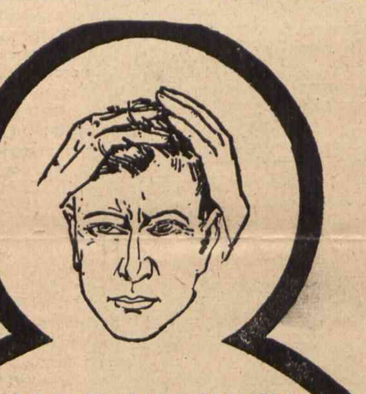
JÓZEF CZYŚCIECKI

NA ŁAMACH MIESIĘCZNIKÓW

W marcowym numerze *Przeglądu Współczesnego* uwagę naszą ściągają artykuły poświęcone zagadnieniom teatralnym. Tadeusz Kudliński w rozprawie *Teatr powszechny* broni tezy, iż nie ma wielkiego teatru bez współtwórczego udziału szerokich mas; następnie sumiennie i obiektywnie zdaje sprawę z doświadczeń, poczynionych w zakresie upowszechnienia sztuki teatralnej przez Rosję Sowiecką. W zapowiedzianym dalszym ciągu rozprawy przeniesiemy się zapewne z powrotem do Polski. Polską sytuację sztuki teatralnej, z odmiennego niż Kudliński bo estetycznego raczej punktu widzenia, przedstawia Józef Kuszczycki w świetnym artykule *Inscenizacja wielkiego repertuaru w teatrach warszawskich w ubiegłym sezonie teatralnym.* W ogłoszonej pierwszej części tej pracy autor szczegółowo rozpatruje dwa przedstawienia: *Pierścień Wielkiej Damy* Norwida w ujęciu Osterwy i *Kordiana* w opracowaniu L. Schillera. Pierwsze z nich reprezentuje typ realistyczny, kładący nacisk głównie na przeżycie; w drugim elementy psychologiczne, literackie i czysto teatralne podporządkowane są treści ideowej. Rozbiór tych przedstawień w artykule Kuszczyckiego stanowi przykład i wzór krytyki prawdziwie teatralnej, zgoła niepodobnej do tego, co uważa za „krytykę teatralną" przeciętny czytelnik gazet.

W tym samym numerze *Przeglądu* znajdujemy dokończenie pracy prof. Juliana Krzyżanowskiego o baroku na tle prądów romantycznych. Potwierdza ono słuszność naszych obaw, wypowiedzianych na tym miejscu z okazji ukazania się pierwszej części tej rozprawy. Stary i wyświechtany komunał o przeważającym „na zmianę" w dziejach wyrażaniu się „duszy" i „ciała" w stylu artystycznym jest w gruncie rzeczy dowolną i nieuzasadnioną rzeczowo konstrukcją aprioryczną. Sam wiek dziewiętnasty ze swą mnogością zjawisk artystycznych stanowi dostateczny i „naoczny" dowód przeciw temu poglądowi, teoretycznie rozprawił się z nim niedawno K. Troczyński we wstępnych rozważaniach swej rozprawy *Problemy dynamiki poezji.*

Doskonałe czasopismo poświęcone popularyzacji nauki, *Wiedza i życie*, po przezwyciężeniu trudności wydawniczych, w normalnej, miesięcznikowej formie rozpoczęło dwunasty rok swego istnienia. Świeżo wydany numer styczniowy przynosi wiele interesującego materiału. Znany filolog i tłumacz liryków greckich prof. Witołd Klinger omawia w dłuższym artykule elegię aleksandryjską; temat wcale aktualny wobec popularnych sądów o „aleksandrynizmie" naszej epoki, a zwłaszcza — naszej współczesnej poezji. Prawdziwą ozdobę tej rozprawy stanowią fragmenty poetyckie Kallimacha i Hermenezjaksa z Kolofonu w potoczystym przekładzie autora. — Następnie dr Aleksander Hertz drukuje początek ciekawej pracy *Socjologia i polityka*, w której analizuje istotę i przyczyny konfliktu między tymi dziedzinami działalności ludzkiej. — Z dalszych artykułów wymienić należy zajmujący felieton prof. T. Zielińskiego (*O czystość — ale i o bogactwo języka*), broniącego gorliwie „zagrożonych" wyrazów „względnie" i „w międzyczasie", oraz obszerne i gruntowne studium Kazimierza Czachowskiego: *Powieść i poezja polska w sezonie wydawniczym 1935/36.* Jak wszystkie prace autora *Obrazu współczesnej literatury polskiej*, tak i ten artykuł odznacza się wzorową sumiennością i bezstronnością. Jeśli można mu co zarzucić, to chyba tylko nadmierną pobłażliwość dla utworów drugorzędnych (głównie powieści). Interesują one co najwyżej jako dokument obyczajowo-społeczny, ale też właśnie Czachowski rozpatruje literaturę raczej jako zbiór takich dokumentów, niż jako sztukę.



LUDZIE NERWOWI
umierają młodo!

Czy nie zauważyliście też niekiedy i u siebie jednego z następujących objawów zbliżającego się osłabienia nerwowego?

Łatwa pobudliwość, smutek, drżenie, niepokój, kołatanie serca, zawroty głowy, uczucie lęku, bezsenność, niespokojny sen, zniesienie czucia na niektórych częściach ciała, przestrach, wzmożona pobudliwość wskutek niezgodności, hałasu, zapachów pociąg do środków odurzających, tytoniu, wyskoku, herbaty, kawy, drganie powiek lub migotanie przed oczami, nawały krwi ściskanie kapryśne usposobienie, osłabienie pamięci, lub mowy, wreszcie zboczenia seksualne lub zanik popędu płciowego.

Jeżeli z wymienionych tutaj objawów jeden rażąco lub kilka jednocześnie występują:

jest to oznaka, że nerwy są poważnie osłabione i wymagają wzmocnienia. Nie zaniedbujcie tego, w przeciwnym bowiem razie mogą wystąpić poważne zaburzenia czynności psychicznych, jak naprz. bredzenie i niepoczytalność, szybkie osłabienie organizmu i wreszcie śmierć przedwczesna.

Bez względu na istotę nerwowości, zalecam napisać do mnie. Jestem gotów GRATIS I FRANCO wyjaśnić prostą metodą, która przyniesie każdemu radosną niespodziankę. Zapewne już dużo wydaliście pieniędzy na rozmaite środki, które w najlepszym razie przyniosły tylko ulgę przejściową. Zapewniam was, iż znam właściwą metodę przeciwdziałania osłabieniu naszych nerwów. Ta metoda jednocześnie sprowadza poprawę nastroju, daje radość życia, energję, siłę do pracy, wiele osób zakomunikowało mi, iż czują się jakgdyby nowonarodzeni. To potwierdzają również orzeczenia lekarskie. Koszt wynosi tylko cenę karty pocztowej. Wysyłam tę pouczającą książkę zupełnie gratis. Jeżeli nie możecie natychmiast napisać, to zachowajcie ogłoszenie niniejsze.

PANNONIA — APOTHEKE
BUDAPEST 72 Postfach 83, Abt. P.n.

Redakcja: Warszawa, Chmielna 33, telefon 3.04.09; czynna codziennie (w dni powszednie) od godziny 17 do 19. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się.
Administracja: Warszawa, Chmielna 33, tel. 3.04.09; czynna codziennie od godziny 12 do 14. Prenumerata w kraju: mies. 1.80 zł., kwart. 5 zł., rocznie 18 zł., zagranicą: mies. 2.50 zł., kwart. 7 zł. Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty — 60 gr. za tekstem; 80 gr. w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: **Józef Czechowicz**
Wydawca: Towarzystwo Kultury i Oświaty

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.